

غالب

جدید تنقیدی تناظرات

مُرتبہ

اسلوب احمد انصاری

غالب

جدید تنقیدی تناظرات

مرتب:

اسلوب احمد انصاری

بی۔ اے۔ آنرز (آکسف)



غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی

(جملہ حقوق محفوظ)

Ghalib-jadeed tanqeedi tanazurat

By:

Isloob Ahmad Ansari

اہتمام :	شاہد ماہلی
سال اشاعت :	۲۰۰۴ء
قیمت :	۲۰۰ روپے
مطبوعہ :	اصیل آفست پریس، دہلی



غالب انسٹی ٹیوٹ،
ایوانِ غالب مارگ، نئی دہلی - ۲

انتساب

استاذ گرامی

خواجہ منظور حسین مرحوم

کے نام

فہرست

۹	اسلوب احمد انصاری	پیش لفظ
۲۶	پروفیسر نذیر احمد	کلام غالب کی ایک دل چسپ تلخیص: پیرا مہن کاغذی
۳۶	قاضی افضل حسین	غالب کا مطلع سردیوان
۴۷	سید وحید الدین	غالب کا حسن نظر اور حقیقت آگہی
۷۳	جیلانی کامران	غالب کی پہچان اور مقام
۹۱	ابوالکلام قاسمی	غالب کا شعری لہجہ
۱۰۶	وزیر آغا	غالب کا ایک شعر
۱۱۲	شان الحق حق	کلام غالب کا لسانیاتی تجزیہ
۱۴۳	اسلوب احمد انصاری	غالب کی شاعری میں شعلے کا رمز
۱۵۹	ان میری شمل	غالب کی رقصاں شاعری
۱۹۰	ان میری شمل	شاعری اور خطاطی
۲۰۷	قاضی جمال حسین	غالب کا ذوقِ نظارہ
۲۲۰	آفتاب احمد خاں	غالب کا آشوب آگہی
۲۳۹	اسلوب احمد انصاری	غالب کی جستجوئے حقیقت
۲۵۴	عتیق اللہ	غالب کے کلام میں تطابقِ بنفی کی صورتیں
۲۶۳	سید نقی حسین جعفری	غالب کا آئین غزل خوانی
۲۷۲	انتظار حسین	غالب: اردو کا پہلا افسانہ نگار

پیش لفظ

دسمبر ۱۹۹۷ء کو مرزا غالب کی پیدائش کو دو سو برس پورے ہو گئے۔ مرزا کے لیے ان کے معاصرین کے دل میں ستائش اور تحسین کا بے پناہ جذبہ تھا اور رشک و عناد اور مخالفت کا بھی۔ ستائش کے وجوہ بھی غالب ذاتی اور سطحی تھے اور دور تک لے جانے والے نہیں تھے۔ مولوی محمد حسین آزاد نے تو ”آب حیات“ میں تفوق اور برتری کا تاج زرّیں استاد ذوق کے سر پر رکھ دیا اور اس سے مطمئن ہو گئے۔ غالب تنقید کا آغاز فی الاصل مولانا حالی کی ”یادگار غالب“ (۱۸۹۶ء) سے ہوا۔ یہ سوانحی/تنقیدی کتاب اس کدو کاوش اور سعی پیہم کی راہ میں، جو غالب کی تعیینِ قدر کے سلسلے میں عہد بہ عہد ہوتی رہی، پہلا مثبت اور تعمیری قدم ثابت ہوئی۔ غالب تنقید میں حالی کا نام، ان کی کمیوں کے باوجود ایک اہم، قابلِ احترام اور معتبر نام ہے۔ ان کی اپنی حد بندیاں ہیں اور نارسائیاں بھی۔ انھوں نے اپنی تنقید کی اساس مشرقی شعریات کے اصولوں پر رکھی، جس سے ان کی واقفیت گہری اور رمز آشنایانہ تھی۔ سرسید تحریک کے زیر اثر، جس سے ان کا تعلق قریبی اور ناقابلِ انقطاع تھا، حالی بھی شعر و ادب کا ایک مصلحانہ اور تسہیل پسند تصور رکھتے تھے۔ انھوں نے اسی بنا پر اچھے غزل گو ہونے کے باوصف، غزل اور قصائد کے ناپاک دفتر کو دریا برد کرنے کا جو مشورہ دیا، اس کی صحت مشتبہ ہے۔ غالب تنقید کے ضمن میں انھوں نے متداول دیوان ہی کو توجہ کا مرکز و محور بنایا اور غیر متداول دیوان سے کسی رغبت کا اظہار نہیں کیا۔ حالی برابر ایک مخمضے میں گرفتار رہے۔ وہ مشرقی آداب و رسوماتِ شعری کے پارکھ اور قدر شناس تھے۔ لیکن ادب کی طرف جمالیاتی نقطہ نظر سے انھیں کوئی شغف نہیں ہے۔ انھیں شاید پوری طرح اس کا احساس نہیں کہ سادگی میں بھی پُر کاری اور معنویت کی ایک بُعد نکلتی ہے اور اسی طرح شفافیت ہر حال میں اور ہر قیمت پر ادبی وقعت کا آخری اور فیصلہ کن معیار نہیں ہے۔ حالی انگریزی زبان و ادب اور تنقیدی مسلمات سے یکسر نابلد تھے۔ بس ان کے کانوں میں بعض الفاظ

اور تراکیب کی بھٹک ضرور پڑ گئی تھی لیکن ان کے سیاق و سباق اور مضمرات کا انھیں کوئی علم نہیں تھا۔ البتہ تنقید غالب کے سلسلے میں انھوں نے بعض ایسے نکلتے پیدا کیے ہیں جو قابلِ تامل ہیں۔ اول انھوں نے غالب کی شاعری میں ان کی ٹیڑھی ترچھی چالوں کا ذکر کیا ہے جس سے براہِ راست اندازِ بیان کے بالقابل ان کی مراد OBLIQUITY سے ہے اور ایک نوع کے TANGENTIAL طریقِ کار سے۔ دوسرے انھوں نے تخیل کی بے باکی کے عنصر پر زور دیا ہے جس کی کار فرمائی کو وہ شبلی کے مثل خاطر خواہ اہمیت دینے کے حق میں ہیں اور اس کے پہلو پہ پہلو قوت فیصلہ یعنی JUDGMENT کے عنصر کو بھی، جو ایک متوازن کرنے والی صلاحیت اور ملکہ ہے۔ تیسرے انھوں نے شعر کی ہر ہر قرأت سے نئے معانی متبادر ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے اور چوتھے انھوں نے یہ بھی کہا ہے کہ مرزا کی شاعری کے قرار واقعی محاکے کے لیے ہمیں نئے معیار مرتب اور وضع کرنا پڑیں گے۔ اس لیے کہ یہ غزل کی مروجہ روایت سے ایک غیر معمولی اور جرأت مندانہ انحراف کی مثال ہے۔ آج ہم غالب کی شاعری کو ان عناصر کے ماسوا، جن کی نشان دہی حالی نے کی تھی، بعض دوسرے محرکات کی روشنی میں پرکھنے پر اصرار کرتے ہیں یعنی شعری تجربے کی پیچیدگی اور تہ داری، جذبے کی دبازت، تخصیصیت یعنی PARTICULARISM اور حقیقت کی طرف وہ رویہ جسے آپ جدلیاتی طریقِ کار کہہ لیجیے۔

عبدالرحمن بجنوری کی ”محاسنِ کلامِ غالب“ ایک دلکش کتاب ہے، جسے بار بار پڑھنے کو دل چاہتا ہے۔ لیکن اس سے تفہیمِ غالب میں کوئی مدد نہیں ملتی۔ اپنے علم کی گہرائی اور وسعت، امتیاز کرنے والی ذہانت و ذکاوت، شعر و ادب کی طرف نفیس و مرتعش احساسیت کے علی الرغم، ’محاسن‘ ایک گمراہ کن محاکمہ ہے جس میں غالب کے تین بجنوری نے زمین و آسمان کے قلابے تو ضرور ملائے ہیں لیکن حاصل کچھ نہیں۔ شاید ہی مغرب کا کوئی شاعر، مصور، مقنی اور سنگ تراش ایسا ہو جس کے ہاں غالب کے لیے انھیں ANALOGUE نہ مل گیا ہو۔ غالب کا شیکسپیر سے موازنہ اور اول الذکر کو موخر الذکر پر مرجع سمجھنا تو خیر ایک پیش پا افتادہ اور فضول سی بات ہے ہی، ستم بالائے ستم یہ کہ انھوں نے مثنوی کے شاعر میر حسن کو اطالوی شاعر ARIOSTO سے جانکرایا۔ اس سے زیادہ SCANDALOUS بات کوئی دوسری نہیں ہو سکتی۔ نامناسب نہ ہوگا اگر یہ بھی کہہ دیا جائے کہ مختلف شاعروں کے ہاں سے مفرد ابیات کو سمیٹ کر ان کا باہمی تقابل CONTEXTUALISM کے اصول کی نفی کرتا ہے اور یہ کسی مفید اور معنی خیز نتیجے تک ہماری رہنمائی نہیں کر سکتا، اور اگر یہ داعیہ بھی جائز تسلیم کر لیا جائے کہ اپنے بہترین ادب کو

غیروں کے سامنے رکھ کر اس میں احساسِ تفاخر کا پہلو نکالا جائے، تب بھی توازن اور موزونیت کا لحاظ رکھنا لازمی ہے۔ اپنی کتاب ”آثارِ غالب“ میں شیخ محمد اکرام نے ان کی شاعری کے چار ادوار قائم کر کے ان کی سلسلہ واری کی طرف توجہ دلائی تھی۔ اس سلسلہ واری کی ایک تاریخی حوالہ جاتی یعنی REFERENTIAL اہمیت تو بے شک ہے، لیکن کتاب کا تنقیدی حصہ نسبتاً کمزور اور اس لیے درخورِ اعتنا نہیں۔ البتہ کالی داس گپتا رضا نے شیخ محمد اکرام کے کام کو آگے بڑھاتے ہوئے غالب کی مختلف غزلوں کے وجود میں آنے کے جو سنین متعین کیے ہیں وہ ایک قابلِ قدر کام ہے، کیوں کہ اس سے اس جرأتِ رندانہ کی بندش ہو جاتی ہے کہ ہم بغیر تاریخی حوالوں کے بعض مضامین اور شعری محرکات کو ان کے سیاق و سباق سے نکال کر ان پر رائے زنی شروع کر دیں۔ تخلیقی عمل کی تحسین سخت گیر تاریخیت کی ہر حال میں پابند نہیں ہوتی۔ لیکن تنقیدی میزان پر تولنے کے پہلو بہ پہلو تحقیقی چھان بین کا عمل بھی بہت ضروری ہے کہ اس سے بہت سے ABERRATIONS کا سدِ باب کیا جاسکتا ہے۔ یہاں اس امر کا تذکرہ دل چسپی سے خالی نہ ہوگا کہ مجنوں گورکھپوری نے میر کے ایک شعر کو بنیاد بنا کر ایک تفصیلی تنقیدی مضمون سپردِ قلم کیا تھا۔ بعد میں پتا چلا کہ وہ سرے سے میر کا شعر ہے ہی نہیں، جو ان سے منسوب کیا جاتا رہا تھا اور اس طرح بڑی محنت، جاں فشانی اور طمطراق کے ساتھ تعمیر کردہ بالائی عمارت یک لخت دھڑام سے زمین پر آ رہی۔

ڈاکٹر عبداللطیف کی انگریزی میں غالب پر کتاب ۱۹۲۸ء میں شائع ہوئی تھی۔ ایسا لگتا ہے کہ ان کے اور بجنوری کے درمیان منفی اور مثبت کی نسبت باہمی ہے۔ بجنوری ہمہ تن عقیدت اور مدح سرائی میں یکتا اور منفرد اور عبداللطیف کے ہاں تمام تر تنقیص اور عیب جوئی یا کسی منطقی دلیل اور حجت کے۔ انھیں غالب کے ہاں انتشار ہی انتشار نظر آتا ہے۔ ان دو حد درجے معنی خیز اشعار:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پایا

اور

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا
پر عبداللطیف نے جو گل افشائیاں کی ہیں، انھیں پڑھ کر حیرت ہوتی ہے کہ کوئی غالب نقاد اتنا بے بصر یعنی IMPERCIPIENT بھی ہو سکتا ہے۔ ان کا حتمی فیصلہ ملاحظہ کیجیے: ”یہ ہے کہانی ہمارے شاعر کی..... اس نے ایک منتشر زاویہ نگاہ میں زندگی بسر کی اور ہمارے لیے ایسی

شاعری چھوڑی جو خود آہنگی سے مبرا ہے۔ اس کا شمار مشاہیر عالم میں نہیں ہو سکتا۔ غزل کی ریزہ کاری اور غیر سلسلے داری کا تصور بھی ممکن ہے ایک حد تک پدم شری کلیم الدین احمد نے عبداللطیف ہی سے اڑایا ہو۔ غالب پر یگانہ چنگیزی کی رائے ان کی اپنی شخصیت کی طرح حد درجے غیر متوازن ہے۔ غالب پر یہ اعتراض کہ ان کی غزلیں فارسی کے بڑے شعرا کے کلام کا توار د ہیں، بے معنی ہے۔ انھوں نے اگر متقدمین سے کچھ اخذ بھی کیا ہے تو اسے اپنی فطانت کے خمیر میں گوندھ کر اسے اپنے ذہب کا بنا لیا ہے۔ اس ضمن میں ٹی۔ ایلس ایلٹ کا یہ قول بھی ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ جب بھی کوئی عظیم ادبی کارنامہ معرض وجود میں آتا ہے تو وہ موجودہ کارناموں میں جو الگ الگ تخلیقات کے مجموعے نہیں بلکہ ایک آئیڈیل نظام کی تشکیل کرتے ہیں، تہدیلی لانے کا موجب بنتا ہے، یعنی ہم ماضی کے کارناموں کو بھی ایک نئی بصیرت کی روشنی میں جو ہمیں اس عظیم ہم عصری کارنامے سے حاصل ہوئی ہے، دیکھنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ جدید ترین تنقیدی نظریے کے مطابق اس بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ فارسی غزل کا CANON ایک ہمہ گیر متن ہے اور بین المتون جو تہدیلیاں رونما ہوتی رہتی ہیں وہ بڑے ذہنوں کے مابین تعامل کی آئینہ داری کرتی ہیں اسے سرقہ یا توار د کہنا جائز نہیں۔ بہ الفاظ دیگر مختلف متون ایک طرح کے تنوعات یعنی VARIATIONS ہیں جو ایک واحد یا مرکزی متن میں ظہور پذیر ہوتے رہتے ہیں اور کم و بیش مساوی اہمیت کے حامل کہے جاسکتے ہیں۔ موجودہ نظریہ بڑی حد تک ایلٹ کے خیال ہی کی توسیع معلوم ہوتا ہے۔ غالب کے ابتدائی دور کی شاعری پر ہندوستان کے فارسی شعرا کے اثرات کی تفتیش اور کھوج میں خورشید الاسلام کی کتاب 'غالب' ایک وسیع کارنامہ ہے کہ یہاں متن پر نظریں گاڑنے اور تمثیل نگاری، خیال بندی اور مناسبات لفظی کو نقطۂ استشارہ یعنی POINT OF REFERENCE بنا کر مماثلتوں کی دریافت اور نشان دہی کی کوشش کی گئی ہے اور عام اردو نقادوں کی طرح الفاظ کے طوطا مینا بنانے سے احتراز کیا گیا ہے۔ 'غالب' کا اپنا کارنامہ کے ذیل میں ان کے طریق کار اور رویائے زیست پر بہت دیدہ وری کے ساتھ روشنی ڈالی گئی ہے۔ یہاں یہ جتا دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ نسیۂ حمید یہ کی شاعری کو گنجلک اور مغلق ٹھہرا کر اس کی طرف جو اغماض برتا گیا ہے وہ افسوس ناک ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ یہاں نکتہ سنجی اور معنی آفرینی کا جو انداز غالب نے اپنایا ہے اور خاص طور سے استعارہ در استعارہ کی جو مثالیں یہاں دستیاب ہیں اور معانی کے جو اندرونی رابطے قائم کیے گئے ہیں انھیں بڑی شاعری کا جز و لازمی قرار دیا جاسکتا ہے اور اس سے غالب کا شعری عمل نظروں کے سامنے نمایاں ہو جاتا ہے اس میں جو

علویت یعنی EXALTATION ہے اور تخیل کی جوتازگی، توانائی اور تابندگی ملتی ہے وہ باعث حیرت ہے۔ مختصراً یہ کہ متداول اور غیر متداول دیوان ایک دوسرے کو NULLIFY اور EXCLUDE نہیں کرتے، بلکہ ایک دوسرے کا مکملہ پیش کرتے ہیں۔

ڈاکٹر عبداللطیف کی کتاب ۱۹۲۸ء میں شائع ہوئی تھی۔ ترقی پسند ادب کی تحریک نے کم و بیش ۱۹۳۶ء میں سراٹھایا۔ یہ مجموعی طور پر ادب اور تنقید ادب کے ضمن میں ایک گمراہ کن نظریے کا پرچار کرتی رہی۔ اس کے پس پشت ایک واضح، دو ٹوک اور برملا سیاسی مقصد تھا جو اس کے بنیادی مفروضات سے بخوبی عیاں ہے۔ اس کے مطابق تخلیق ادب میں پیداواری قوتیں اور طبقاتی شعور ایک موثر رول ادا کرتے ہیں۔ یہ تحریک ادب کی تفہیم و تشہیر و اشاعت پیداواری قوتوں اور تاریخ کے جدلیاتی تصور کی روشنی میں کرنے کے درپے رہی۔ غالب کی شاعری کا ان دونوں سے کوئی علاقہ نہیں ہے۔ انھوں نے ۱۸۵۷ء کی رستاخیز کو اپنی آنکھوں سے ضرور دیکھا تھا۔ لیکن ان کی شاعری کا بیشتر حصہ اس سے قبل وجود میں آچکا تھا۔ ان کے گرد و پیش پرانے نظام فکر اور معاشی اور تہذیبی سرگرمیوں کے ڈھانچے اپنا چولہ بدل رہے تھے اور نئے نظام فکر و عمل کی آمد آمد کی سن گن ملنی شروع ہو گئی تھی۔ لیکن یہ سب ابھی مبہم، غیر متعین اور غیر واضح صورت میں تھا اور نہ غالب اس کا کوئی حتمی تصور رکھتے تھے اور نہ ان کی تخلیقی صلاحیتیں اس سے پورے طور پر متاثر ہوئی تھیں۔ ہمارے زمانے کے NEW HISTORICISTS اور MULTI CULTURISTS اور مارکس کے قبعین بھی یہ موقف رکھتے ہیں کہ ادب SOCIAL ENERGIES کی پیداوار ہوتا ہے۔ یہ ایک سادگی پسند مطالعے کی چغلی کھاتا ہے۔ اگر اس مفروضے کو صحیح مان لیا جائے تو پھر یہ سوال اٹھ کھڑا ہوتا ہے کہ یہ SOCIAL ENERGIES غالب ہی کے سلسلے میں ایسی ثروت اور پرمائیگی کے ساتھ کیوں ظہور میں آئیں، ذوق، مومن اور شیفتہ اس سے کیوں محروم رہے۔ اس سے یہ بات بخوبی عیاں ہو جاتی ہے کہ ادبی فن پارے پیداواری قوتوں کے عمل کا میکاکی طور پر نتیجہ نہیں ہوتے بلکہ یہ انفرادی شاعرانہ فطانت کے پُر پیچ عمل کی دین ہوتے ہیں جس میں تخیل کی کیسیاگری اور نادرہ کاری اہم ترین اور موثر ترین عنصر ہوتا ہے۔ یہ طریق کار تخلیقی فن پارے کے GENESIS پر تو روشنی ڈال سکتا ہے، لیکن اس کی ماہیت اصلی پر نہیں۔ غالب طبقہ اشراف سے تعلق رکھتے تھے اور ان کے ذہن اور مزاج کا جمہوری اور عوامی کشاکش اور اس کے مظاہر سے کوئی تعلق نہیں تھا۔ ان کے ذہن کا سانچہ خلا قانہ اور مستغرقانہ یعنی CONTEMPLATIVE تھا۔ طبقاتی شعور کا اس

میں کوئی شائبہ نہیں تھا۔ ان کے حاشیہ خیال میں بھی یہ خدشہ نہ گزرا ہوگا کہ ان کی شاعری کو ان پاپانوں سے ناپنے کی کوشش زمانہ مابعد میں کی جائے گی۔ گو ان کوششوں کا بہر حال کوئی خاطر خواہ نتیجہ برآمد نہیں ہوا۔

مجنوں گورکھپوری کی کتاب 'غالب' شخص اور شاعر زور قلم کا نتیجہ ہے، تنقیدی بصیرت کا قطعی نہیں۔ انہوں نے غالب کے سلسلے میں زیادہ تر زور ان کے علمی ماحول کی بازیافت اور خارجی موثرات کی نشان دہی پر صرف کیا ہے۔ ان کے ہاں عمل تفکر کی نوعیت، تجزیاتی تجربے کی پیچیدگی اور ان کی شاعری میں استعارے اور محاکات کے تفاعل سے انہوں نے بحث کی اور نہ طنز اور قول محال کے مضمرات کو سنجیدگی کے ساتھ سمجھنے کی کوشش کی بلکہ صرف لغوی مفاہیم ہی کو سامنے رکھا۔ البتہ اس مختصر سی کتاب کا اختتام اس خاکساری کے اظہار پر کیا: "غالب کا مجھ پر حق تھا اور غالب کے ساتھ میری ارادت کا تقاضا تھا کہ ان پر کچھ لکھوں۔ اس وقت جو کچھ لکھ سکتا تھا لکھا، لیکن دل میں یہ چور موجود ہے کہ نہ میری ارادت کا تقاضا پورا ہوا اور نہ غالب کا حق ادا ہوا۔" یہ ظاہری انکسار بھی خاصانہ لطف ہے۔ قیاس چاہتا ہے کہ عالم ارواح میں اگر غالب کے کانوں تک مجنوں گورکھپوری کی یہ اطفیہ طرازی پہنچی ہوگی تو وہ تبسم ز پر لبی کے ساتھ یہ کہتے سنائی دیتے ہوں گے:

ہمارے بھی ہیں مہرباں کیسے کیسے!

غالب پر خلیفہ عبدالحکیم کی کتاب 'افکار غالب' خاصی بھاری بھر کم اور بوجھل سی کتاب ہے۔ خلیفہ صاحب کی علمیست میں شبہ نہیں۔ وہ فلسفے کے طالب علم بھی تھے اور استادِ کامل بھی۔ لیکن علم اور فلسفے کو شاعری میں جس طرح مزوج کیا جاتا ہے یا شعری عمل ان کے ساتھ جو سلوک کرتا ہے اس کا وہ یوری طرح شعور نہیں رکھتے تھے۔ شاعری کی اپنی بالذات اور خود مکتفی کائنات اور اپنی منطق ہے اور گو وہ مختلف علوم سے زیر زمین علاقہ ضرور رکھتی ہے۔ لیکن خارجی عناصر شاعر کے ادراک کی چھلنی میں چھن کر ہی کلام کی بنت کا حصہ بنتے ہیں۔ ان کے مابین ایک اور ایک کی مساوات نہیں ہوتی۔ بہ الفاظ دیگر تجربے کی کشید یعنی DISTILLATION OF EXPERIENCE اور ادبی کارنامہ بحیثیت ایک ARTIFACT کے درمیان امتیاز کرنا نقدِ ادب کے لیے بغایت ضروری ہے۔ یہی حال ڈاکٹر یوسف حسین خاں کا ہے، جن کا اپنا مضمون تاریخ تھا۔ 'غالب اور آہنگ غالب' میں بھی وہی سب کچھ ہے، جس کی جھلکیں ہمیں 'روح اقبال' اور 'حافظ اور اقبال' میں نظر پڑتی ہیں یعنی تاریخی اور تمدنی پس منظر کی پیش کش،

بعض محرکات شعری کو ان کے سیاق و سباق سے علاحدہ کر کے ان پر چھ جھلسنسی سی نظر اور تسہیل پسندی کے ساتھ اظہارِ رائے مزے لے لے کر اشعار کی نثری ترتیب نو اور تشریح یا بہ الفاظ دیگر PARAPHRASABLE CONTENT ہی سے تمام تر سروکار۔ ظاہر ہے کہ اس تشریح کا تنقید کے عمل سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ بیچارے خاں صاحب اپنی خود فریبی کے عالم میں اس کا کوئی احساس نہیں رکھتے تھے۔ انھوں نے شاعری میں لغوی اور علامتی مفہوم کے درمیان فرق کا ذکر تو ضرور کیا ہے لیکن عملاً اسے برت کر نہیں دکھایا کہ یہ کافی جھنجھٹ کا سودا ہے۔ تنقید کا وظیفہ تو یہ ہے کہ اشعار کی تہ سے معنویتوں کو برآمد کیا جائے اور انھیں ایک نظام کلی میں رکھ کر ان پر محاکمہ کیا جائے۔

مارکسی نقطہ نظر کی وکالت کرنے والوں میں دو نام سرفہرست ہیں سید احتشام حسین اور سید ممتاز حسین۔ ان دونوں کے موقف کے پس پشت دو محرکات ہیں، اول یہ کہ وجود کی ماہیت میں مادے کی حیثیت مقدم ہے اور انسانی ذہن اور شعور کی موخر۔ اول الذکر آخر الذکر کو متعین کرتا اور موخر الذکر اس کے تابع رہتا ہے اور دوسرے یہ کہ ادبی فن پاروں کی تخلیق میں معاشی محرکات DETERMINANTS کا درجہ رکھتے ہیں۔ یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ہمارے زمانے کے NEW HISTORICISTS جیسے DOLLIMORE، GREENBLATT اور TENNEN HOUSE پرانے مادہ پرستوں کے برعکس نہ مارکسی سیاسی ایجنڈے میں یقین رکھتے ہیں اور نہ بنیاد اور بالائی اسٹرکچر کو سببی اعتبار سے باہم مستلزم جانتے ہیں، لیکن وہ بھی تاریخ اور ادب کو ایک ہی سطح پر رکھتے اور انھیں ایسے مساوی مسئلے متون یعنی PROBLEMATIC TEXTS گردانتے ہیں، جو ایک دوسرے کو وضع کرتے ہیں۔ ان دونوں طرح کے نقادوں میں جو شے مشترک ہے وہ ایک معاشی، تمدنی اور تہذیبی تام جہام کا قائم کرنا اور اس کے ساتھ ہی تنقیدی احساسیت یعنی Critical Sensitivity کی شدید اور افسوسناک کمی۔ ممتاز حسین کا نقطہ نظر ان کی مختصر سی کتاب 'غالب' ایک مطالعہ میں سامنے آتا ہے جس میں تمام تر زور غالب کی شاعری کے خدو خال متعین کرنے والے سماجی عناصر اور عوامل پر ہے۔ احتشام حسین صاحب نے کوئی کتاب تو نہیں لکھی لیکن اپنے مضمون 'غالب کا تفکر' میں انھوں نے گویا سمندر کو کوزے میں بند کر دینے کا اہتمام کیا ہے۔ وہ جدلیاتی مادیت کے نظریے کے تجزیے اور تخلیق ادب میں اس فلسفے کے عوامل کی کھوج میں ایسے مستغرق ہو جاتے ہیں کہ غالب کی شاعری کے متن کی طرف سے آنکھیں بند کر لیتے ہیں اور اس لیے کسی کارآمد مثبت نتیجے تک

پہنچنے سے قاصر رہتے ہیں، گو واقعہ یہ ہے کہ جدلیاتی مادیت اور تخلیقی عمل کے مابین کوئی ناگزیر تعلق نہیں ہے۔ اب غالب کے سلسلے میں ان کے چند فرمودات ملاحظہ ہوں:

”اس میں شک نہیں کہ قوتِ متخیلہ بہت آزاد قوت ہے۔ لیکن اس کی آزادی بھی فرد کے شعور سے باہر جا کر دم توڑ دیتی ہے کیوں کہ فرد کا شعور اس خاص طرح کی پابندیوں کو توڑ نہیں سکتا جو سماج کے مادی ارتقا سے پیدا ہوتی ہیں۔“

یہ ایک طرح کی CIRCULARITY یا TAUTOLOGY کا استعمال ہے یعنی ایک ہی دائرے میں گردش کر کے لوٹ آنا، جو کسی بھی طرح کے انشراح صدر کا باعث نہیں بنتا۔ مزید: ”یہ چیز غور کرنے کی ہے کہ غالب کا ذہن تعمیر کے بعد تخریب دیکھ لیتا تھا۔ ترقی کے بعد زوال کا اندازہ کر لیتا تھا۔ لیکن تخریب کے بعد تعمیر اور زوال کے بعد نئی ترقی کا تصور نہیں کر سکتا تھا۔ خواہش مرگ اور تمنائے زندگی کی متضاد کیفیتیں پہلو بہ پہلو چلتی ہیں۔ حیات اور موت ایک دوسرے میں گتھی ہوئی ہیں۔ اگر کسی کا طبقاتی شعور بیدار ہو تو اس کے ہاں یہ دونوں ملائی جاسکتی ہیں۔ غالب اپنے طبقے کی بے عملی اور مردہ دلی سے اکتا چکے تھے، لیکن اس سے رشتہ توڑنا ان کے لیے ممکن نہ تھا۔“

یہاں بین السطور یہ ادعا ہے کہ ان کا طبقاتی شعور بیدار اور ترقی یافتہ نہیں تھا۔

مزید: ”وہ (غالب) اپنے دور سے نا آسودہ تھے۔ اس کی تباہی اور بربادی کو یقینی جانتے تھے۔ لیکن تاریخی اور معاشی شعور کے فقدان کی وجہ سے نہ تو وہ اس انحطاط کے اسباب سے واقف تھے اور نہ آگے کی راہ سے۔ اس لیے ماضی کا ذکر انھیں کبھی تسکین دیتا تھا۔“

مزید: ”اور اب رہیں غالب کی حقیقت کو سمجھنے کی کوششیں اور ان کی خامیاں۔ وہ ان کے طبقے اور دور کی خامیاں بھی ہیں جن میں پھنس کر وہ محض تخیل کی قوت سے باہر نکلنے کی کوشش نہ کر سکے۔ ان کے ہاں تضاد ہے، لیکن ایسا فلسفہ جو تضاد سے خالی ہو، محض غیر طبقاتی سماجی نظام میں جنم لے سکتا ہے۔“

یہاں ’محض تخیل‘ کی بھی خوب رہی جس کا مفہوم واضح ہے، اور جس پر کسی تبصرے کی ضرورت

نہیں، بجز اس کے کہ سید احتشام حسین اگر غالب کے معاصر ہوتے تو وہ انھیں غیر طبقاتی شعور کی لطافتوں اور نزاکتوں سے آگاہ کرتے، اور اس طرح غالب کا فلسفہ تضاد سے خالی رہتا اور ان کی شاعری کے لیے زیادہ موثر اور کارگر ثابت ہوتا۔ پروفیسر آل احمد سرور نے اپنے مضمون 'غالب کی عظمت' میں حسب معمول اپنے آپ کو چٹ پٹے اور بے معنی جملوں کی تکرار تک ہی محدود رکھا ہے جس سے بخوبی ظاہر ہو جاتا ہے کہ غالب کی شاعری کے مغز تک ان کی رسائی نہیں ہو سکی۔ اب ان 'جواہرِ صدرنگ' نقاد کے چند رشنات قلم دیکھیے:

”اُن (غالب) کی بے چین اور شوخ طبیعت اسی طرح متاثر ہو چکی تھی جس طرح کوئی اپنی زبان سے ہوتا ہے۔ وہ زمین خوابوں کی دلدلادہ ہو گئی۔ غالب اور شیکسپیر اس لحاظ سے ایک ہی شخصیت رکھتے ہیں۔“

یہاں ایک ہی شخصیت سے کیا مراد ہے؟ اور شیکسپیر کے بارے میں تو ہمیں اتنا کم معلوم ہے جتنا کسی اور ادبی شخصیت کے بارے میں نہیں۔ شاید اسی لیے اقبال نے کہا ہے ”چشمِ عالم سے تو ہستی ربی مستور تری۔“

مزید: ”غالب کا شوخ، منفرد، آزاد، زندہ دل اور جان دار نقطہ نظر ان کے خیالات کو رنگین اور دل کش بنادیتا ہے۔“

مزید: ”اردو غزل کو انھوں نے جذباتی سطحیت اور ادنیٰ لفظ پرستی (یہ غالباً اشارہ ہے حضرت جو ش ملیح آبادی کے لسانی شور و شغب اور کرب پازی کی طرف) کی بجائے گہری رمزیت اور رنگین معنی فریخی سکھائی۔“

مزید: ”غالب کے ہاں ایک ایسی زمین شخصیت مٹی ہے جو مذہبی اور اخلاقی سہاروں کی بجائے انسانی HUMANISTIC سہارے ڈھونڈتی ہے۔ جتنا ہی شاعر کا تخیل بلند اور خلاق ہوگا، اتنی ہی اس کی تصویریں رنگین ہوں گی۔“

مزید: ”غالب کے ہاں شاعری ایک مقدس دیوانگی نہیں، مہذب سنجیدگی ہے۔“

یہ سب جیسے تنقیدی اعتبار سے انتہائی کم وقعت ہیں۔ غالب کی شخصیت بھی رنگین، شاعری بھی رنگین حتیٰ کہ معنی خیزی بھی رنگین، غرض کوئی شے بھی جو غالب سے متعلق ہو سکتی ہے، زمین میں شراہور ہوے بغیر نہیں رہتی۔ یہ سب ایک بہت ہی اچھی اپروچ اور نقطہ نظر کا راز فاش کرتے ہیں۔ ایک اور مضمون پورے غالب میں فرماتے ہیں

”غالب وجدان کے شاعر نہیں، ذہن کے شاعر ہیں مگر ان کا ذہن وجدان کی پسلی ہوئی بجلیوں سے بنا ہے۔“

(’عرقانِ غالب‘ شائع کردہ شعبہ اردو علی گڑھ یونیورسٹی، ص ۲۵۶)

اس ترکیب ’پسلی ہوئی بجلیوں‘ کا مفہوم متعین کرنا اس لیے دشوار ہے کہ موصوف نے یہی ترکیب شہریار کی شاعری کے بارے میں بھی استعمال کی ہے۔ غالب کی عظمت اور تفوق اور برتری قائم کرنے کا ایک اور تیکھا انداز دیکھیے:

”ہمارا ادبی سرمایہ ہمالیہ کے ہندوستان کی طرح نظر آتا ہے جس میں غالب ایورسٹ کی چوٹی کی طرح ہیں مگر جس میں کنجن جگھا کے ٹوٹکا پر بہت تنداد یوی، ترشول کی جگہ پر سودا، نظیر، انیس، اقبال کے مینار ہیں اور سرسبز وادیاں ہیں۔ تند دریا ہیں۔ برف پوش پہاڑوں کے دامن میں نیلا آنچل پھیلائے جھیلیں ہیں، ہستے کھلتے پھولوں کے تختے ہیں، کالی بھیانک مگر ایک پُرکشش جلال رکھنے والی چٹانیں ہیں۔ غرض ہزار شیوہ حسن ہے اور ہزار داستانِ عشق۔“

(سرت سے بصیرت تک)

اس پر پدم شری کلیم الدین احمد کا تبصرہ یہ ہے:

”اس قسم کی عبارت کا تنقید سے دور کا بھی واسطہ نہیں۔ اس سے نہ سرت حاصل ہو سکتی ہے اور نہ بصیرت۔“

اور راقم الحروف کا یہ:

”یہ تنقیدی پھوہڑپن کا ایک جیتا جاگتا نقش ہے، جسے سرور صاحب نے ہزار تعب کھینچ کر کاڑھا ہے۔“

شاید اسی قسم کے جواہر پاروں کی موجودگی کی بنا پر شمس الرحمن فاروقی نے یہ کہا ہے:

”آل احمد سرور اس وقت اردو کے سب سے بڑے نقاد اور دانشور ہیں۔ ایک لحاظ سے دیکھیے تو آل احمد سرور کا جدید اردو تنقید سے وہی رشتہ ہے جو اقبال کا جدید اردو شاعری سے ہے۔“

اس سے زیادہ SCANDALOUS محاکمہ کوئی دوسرا نہیں ہو سکتا۔ موصوف ایک PRE CRITICAL ذہن رکھتے ہیں۔ تنقید سے سنجیدہ تعہد کا ان کے ہاں گزر نہیں۔ وہ اس

کے تعامل سے کوئی سروکار اور مس نہیں رکھتے۔ تنقیدی نثر جس جزالت اور محکمگی (LUCIDITY) کا مطالبہ کرتی ہے، اس کی ان کے ہاں افسوسناک کمی ہے۔

غالب کی شاعری کے سلسلے میں ایک ترکیب جو کبھی کبھی استعمال کی جاتی رہی ہے، وہ ہے اس میں ہند ایرانی آرٹ کی عکاسی۔ لیکن اس کے مضمرات کو پوری طرح معرض بحث میں نہیں لایا گیا ہے۔ شکیل الرحمن نے البتہ اپنی بے حد ضخیم کتاب 'مرزا غالب اور ہند مغل جمالیات' میں اس مسئلے پر بہت شرح و بسط اور رمز آشیانہ انداز سے روشنی ڈالی ہے، لیکن یہاں جنگل پیڑوں کی بہتات اور فراوانی میں گم ہو گیا ہے۔ انھوں نے غالب کے سلسلے میں بھی اسی زور بیان اور نیم افسانوی طرز نگارش کا مظاہرہ کیا ہے جو ان کی تنقیدی نوعیت کی بیشتر تحریروں میں پایا جاتا ہے۔ متفرق اشعار کی تعبیر و تفسیر کے ضمن میں جو کچھ لکھا گیا ہے اس کی داغ بیل نیاز فتح پوری نے اپنی مختصر سی کتاب 'مشکات غالب' میں ڈالی تھی۔ ڈاکٹر گیان چند جین کی متداول دیوان کی شرح یہ عنوان 'تفسیر غالب' بہت کارآمد تالیف ہے۔ شان الحق حقی اور شمس الرحمن فاروقی (حوالہ 'تفہیم غالب') دونوں نے مفرد اشعار کی گرہیں کھولنے کے سلسلے میں بڑا قابل قدر کام کیا ہے۔ دونوں کے ہاں خیال انگیزی اور نکتہ رسی ملتی ہے اور وہ ان سوالات کو سامنے لاتے ہیں جو مطالعہ غالب کے سلسلے میں ہمیں دعوت فکر دیتے اور قیاس آرائی کے طالب ہوتے ہیں۔ دونوں ہی لفاظی کا فراڈ نہیں کرتے جیسا کہ جناب آل احمد سرور اور خواجہ احمد فاروقی بالعموم اور تواتر اور تسلسلے ساتھ کرتے رہے ہیں۔

غالب تنقید کے سلسلے میں رشید احمد صدیقی مرحوم نے اپنے مخصوص انداز میں بعض بڑے دل چسپ جملے تراشے ہیں "وہ (غالب) ہار نہیں مانتے تھے۔ نہ محبوب سے نہ خدا سے، نہ حریفوں سے، نہ زمانے سے۔ لیکن بیشتر ان سے نبرد آزما رہتے تھے۔ ان میں سے کسی سے ہار مانتے تھے، تو کچھ اس طرح کہ جیت غالب کی معلوم ہوتی تھی۔ اب یہاں ان کے اردو فارسی کلام کی کون کون سی کردانی کرے اور ثبوت میں بے شمار اشعار نقل کرے" (نقد غالب، مرتبہ مختار الدین احمد، ص ۴۱)۔ یہ ذہنی کاہلی رشید صاحب سے آل احمد سرور کو ورثے میں ملی ہے (مؤخر الذکر نے بھی اپنے مضمون "غالب کی عظمت" میں اشعار کے اقتباسات دینے اور ان پر محاکمہ کرنے سے بالقصد اجتناب برتا ہے)۔ دونوں ادبی متن سے کوئی سروکار نہیں رکھنا چاہتے بلکہ ہوائی قلعے بنانے پر اکتفا کرتے اور خلا میں پرواز کے عادی ہیں، یعنی صرف تہمیدات سے کام نکالنا چاہتے ہیں۔ اس کے برعکس ایلٹ نے یہ کہا ہے کہ ادبی تنقید کا نقطہ آغاز متن کی تحلیلی

تجزیہ ہے، تقیم سازی اور محاکمے کی منزل اس کے بعد آتی ہے۔ اس دور کے اہم ترین نقاد ایف۔ آر۔ لیوس نے تنقید نگاری کے لیے دو شرائط رکھی ہیں، ذہانت اور SENSIBILITY، آل احمد سرور کے ہاں دونوں صلاحیتیں ناپید ہیں۔ رشید صاحب نے یہ بھی کہا ہے۔ ”غالب کی ارضیت میں ماورائیت اور ماورائیت میں ارضیت ملتی ہے جس سے ان کے کلام میں دلاویزی اور رفعت پیدا ہو جاتی ہے۔ بیدل نے شاعری کے سب سے موٹے اصول کو نظر انداز کر دیا کہ شاعری حقیقت کی آسان اور دلکش ترجمانی ہے نہ یہ کہ آسان اور دلکش کو در بدر بنا کر پیش کیا جائے“ (ایضاً، ص ۴۱)۔ اگر اسے گستاخی پر محمول نہ کیا جائے تو یہ استفسار کیا جاسکتا ہے کہ رشید صاحب نے شاعری کا یہ سب سے موٹا اصول کہاں اور کیسے وضع کر لیا؟ اور اس کی کیا وقعت اور اس کا کیا جواز ہے؟ واقعہ یہ ہے کہ غالب کا ذہن اور مزاج ایک خط مستقیم میں سفر نہیں کرتے، بلکہ یہ دونوں پُر پیچ منحنی اور انقطاع باہمی کرنے والی راہوں سے گزرتے ہیں۔ ان کے مزاج کا یہ رخ تھا کہ وہ روح اور مادہ، داخلیت اور خارجیت، مجرد اور محسوس، اندرونی اور بیرونی محرکات اور عوامل کو باہم تطبیق دے کر ایک ایسی وحدت کے حصول کا خوگر تھا جو قطبین کے رد عمل سے ابھرتی ہے۔ غالب کی بڑائی اور امتیاز اس امر میں ہے کہ وہ ایک طرف تصورات کی آئینہ بندی بھی کر سکتے ہیں اور دوسری طرف انسان کی داخلی کائنات میں موجزن جذبات و احساسات اور کیفیات و تاثرات کی تجسیم اور ترفع بھی۔ ان کے ہاں تجربے کی غیر منفعلیت یعنی IMMEDIACY بھی قابل لحاظ ہے اور اس پر ان کے گہرے اور عمیق ذہن کا پُر پیچ رد عمل بھی۔ رشید صاحب نے ’غالب خطبات‘ میں ایک جگہ لکھا ہے: ”غالب ہماری تہذیب اور ہمارے شعر و ادب کا ایسا عنصری جوہر بن گئے ہیں جو مسلسل و مدام تابکار رہتا ہے کبھی یہ جلوہ ریزی باد اور کہیں یہ پُر افشانی شمع“ (ص ۸۵)۔ یہ بھی تنقید نہیں، محض انشا پردازی ہے لیکن ایسی انشا پردازی جو اُن کے ساختہ پرداختہ شاگرد اور PROTEGE آل احمد سرور کو کبھی نصیب نہیں ہو سکی۔ رشید صاحب کا کہنا ہے کہ لفظ ”خیال“ سے مرتب تر ایک کا غالب نے کثرت سے استعمال کیا ہے۔ یہی قوت متخیلہ غالب کو معنی آفرینی کی طرف کھینچتی ہے۔ اس کی ترجمانی رو وادی خیال میں ملتی ہے“ (ص ۷۳)۔ لیکن اس سے انکار ممکن نہیں کہ وقت کی تفسیح کی جیسی سعی، بلوغ ہمیں اقبال کے ہاں ملتی ہے ویسی غالب کے ہاں شاذ ہی نظر پڑتی ہے۔ یہی سعی و جہد ان کی شاعری کا طرہ امتیاز اور خصوصی جوہر ہے۔

غالب پر آفتاب احمد خاں کی مختصر سی کتاب ’غالب آشفۃ نوا‘ متفرق مضامین کا مجموعہ ہے

جس میں بعض مشمولات کی حیثیت فواکھات کی سی ہے۔ غالب کے زمانہ اسیری کی یادگار نظم جو ایک حبسیہ قصیدہ ہے، اس نظم کا تجزیاتی / تنقیدی مطالعہ نہیں۔ پوری کتاب میں بھول کر بھی کسی غزل یا جتہ جتہ اشعار کو تحلیل و تجزیے کے عمل سے نہیں گزارا گیا۔ اس کتاب کے مصنف کا انداز اردو کے عام نکتے والوں کا سا ہے۔ کچھ سوانحی، طعنائی، کچھ تحقیقی مواد اور بقیہ عبارت آرائی۔ مثلاً غالب کی مشہور و معروف غزل ”مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے“ کے بارے میں یہ کہنا کہ ”اس کا ایک ایک شعر الالے کے پھول کی طرح دکھ رہا ہے“ اور اسی ضمن میں یہ کہنا کہ ”یہاں ان (غالب) کی فن کارانہ صلاحیتیں ستاروں کو چھوٹی ہیں“ ایسی قیاس آرائی اور نکتہ آفرینی ہے جس کا تنقیدی محاکمے سے دور دور کوئی ربط و تعلق نظر نہیں آتا۔ انھوں نے اس غزل کے ذیل میں اس امر پر کوئی روشنی نہیں ڈالی کہ تخلیقی عمل کا اردو زور تھ کی اصطلاح میں SPOTS OF TIME سے کیا تعلق ہوتا ہے یا اس غزل میں ماضی اور حال کے رشتوں اور وابستگیوں کے درمیان ادغام باہمی کو کس کس طرح سے نمایاں کیا گیا ہے اور اس سے غالب کا تخیل کس درجے آتش گیر ہوتا ہے۔ اسی طرح غالب کے بارے میں یہ ارشاد کہ ”ان کے پھول کسی ایک موسم کے پابند نہیں۔ ان میں بہار کے پھول بھی ہیں اور خزاں کے پھول بھی“ ایک ایسا محاورہ گفتگو ہے جو کام غالب کی تفہیم میں کسی طرح بھی مدد و معاون نہیں سوتا۔ اس پر مستزاد یہ قول فیصل ”یہاں میں یہ کہنا چاہوں گا کہ اردو شاعری میں فارسی شاعری کے نشانات و علامات، گل و بلبل، صیاد و قفس، شمع و پروانہ کے استعمال کو ضرورت سے زیادہ اہمیت نہیں دینی چاہیے۔“ آفتاب احمد خاں صاحب کی تنقیدی سادہ لوحی پر دلیل محکم ہے۔ انہی کے بارے میں کچھ ہی مدت پہلے رسالہ ”جامعہ“ کے مدیر پرہیز شمیم حسنی نے کہا ہے ”آفتاب احمد صاحب ہمارے زمانے کے سب سے بڑے غالب شناس ہیں۔“ یہ دعویٰ شمس الرحمن فاروقی کے دعوے سے (جس کا حوالہ اوپر گزر چکا ہے) کہ ”آل احمد سرور اس وقت اردو کے سب سے بڑے نقاد ہیں“ لگا کھاتا ہے۔ حسنی صاحب نے مبالغہ آرائی اور بے جا طرف داری کو حد کمال تک پہنچا دیا ہے۔ دونوں دعاوی کے حق میں شہادت بہت کمزور نظر آتی ہے۔

غالب پر ایک بہت اہم اور قابل قدر کتاب جیدانی کا مران کی یہ عنوان ”غالب کی تہذیبی شخصیت“ ہے جس میں انھوں نے غالب کی شاعری کو ابن عربی کی فکر کی روشنی میں پڑھنے کی سعیِ بلیغ کی ہے اور عالم تشبیہی اور عالم تنزیہی کے مابین ربط و تعلق کو واضح کر کے غالب کے باں مجنوں، لیلیٰ اور قیس جیسے اشاروں کے اندرونی مطالب اور ان کے باہمی ربط کو متعین کیا ہے،

ان کا کہنا ہے: ”غالب کی عظمت تنزیہی اور تشبیہی کے مابین ایک ایسا رشتہ قائم کرنے میں ہے، جسے انسان اپنی زندگی میں ایک مرتبہ ضرور قائم کرتا ہے۔ یہ رشتہ محبت کے رشتے کو بہت کم چھوتا ہے“ (ص ۳۳)۔ ”اور غالب نے انسان کے جس مرتبے کا ذکر کیا ہے اور عالم تنزیہیہ (انسان ام الف) اور عالم تشبیہ (لیلیٰ) کو جس انداز میں ایک دوسرے کے مقابل کیا ہے، اس کی مثال کسی اور شاعر میں بہت کم دکھائی دیتی ہے“ (ص ۳۵)۔ ان کا یہ بھی خیال ہے کہ ”عالم شہود وہ مقام ہے جہاں عالم تشبیہ اور عالم تنزیہیہ متصل نظر آتے ہیں۔ مدت گزری ایک فکر انگیز مضمون فلشن نگار احمد علی نے یہ عنوان ”غالب ایک مابعد الطبیعیاتی شاعر“ لکھا تھا۔ اس سے بہت پہلے راقم الحروف اپنے مضمون ”کلام غالب کا ایک رخ“ میں غالب اور برطانوی مابعد الطبیعیاتی شاعر جان ڈن کے مابین مابعد الطبیعیاتی عنصر اور رمزِ بلیغ کی فنی تدبیر کے استعمال پر روشنی ڈال چکا تھا، یہ عنصر دونوں کے ہاں مشترک ہے۔ اسے غالب تنقید میں ایک MAJOR BREAK THROUGH کہہ لیجیے۔ حمید احمد خاں کا مضمون ”غالب کی شاعری میں حسن و عشق“ گہری تنقیدی بصیرت اور متعلقہ مسائل کو صحیح تناظر میں رکھ کر دیکھنے کی کوشش کی آئینہ داری کرتا ہے۔ یہ ایک بہت ہی MODEL قسم کا مضمون ہے۔ اس پر یہ اضافہ کرنا غیر ضروری نہ ہوگا کہ اگر سید احتشام حسین یا سید ممتاز حسین اس موضوع پر طبع آزمائی فرماتے تو نہ جانے اس کی کیا درگت بنتی اور غالب کی شاعری میں حسن و عشق کے محرکات کو طبقاتی شعور کے تناظر میں رکھ کر کیسی کیسی مضحکہ خیز تاویلات کا ارتکاب کیا جاتا۔ متفرق مضامین میں غالب کے شعری طریق کار اور ان کی عظمت کے عناصر ترکیبی کی توجیہ کے سلسلے میں جو کچھ لکھا گیا ہے وہ غور طلب ہے۔ ان میں ’غالب اور عصریت‘ (عالم خوند میری)، ’غالب کا حسن فکر اور حقیقت آگہی‘ (سید وحید الدین)، ’کلام غالب میں تمثالی شعری کا مقام‘ (اختر اقبال کمال)، ’انداز گفتگو کیا ہے؟‘ (شمس الرحمن فاروقی)، ’غالب اور جدید ذہن‘ (اصغر علی انجینئر)، ’غالب اور جدید ذہن‘ (وزیر آغا)، ’غالب جدید دور میں‘ (حامد کاشمیری)، ’غالب کا تصور فن‘ (محمد حسن)، ’غالب کی تمنا‘ (انور معظم)، ’غالب کے کلام میں تطابق بہنشی کی صورتیں‘ (عتیق اللہ) اور ’غالب کی شعری ترجیحات‘ (قاضی افضل حسین) قابل ذکر ہیں۔ آپ چاہیں تو اس فہرست میں دو اور مضامین راقم الحروف کے بھی شامل کر لیں: ”غالب کی شاعری میں استعارے کا عمل“ اور ”غالب کی جستجوئے حقیقت۔“ ان سب مضامین میں بالعموم اور مجموعی طور پر غالب کے فکر و فن کو جدید علم و آگہی کے زاویے سے دیکھنے اور اس پر محاکمہ کرنے کا ذول ڈالا گیا ہے۔ کتابوں میں خورشید الاسلام کی کتاب ”غالب“

بوجہ دقت نظری اور باریک بینی اور جیلانی کا مران کی کتاب ”غالب کی تہذیبی شخصیت“ اور دوسری کتابوں پر مرتجح ہیں۔ کچھ اور قابل قدر تحریریں بھی ہوں گی جو فی الوقت حافظے میں نہیں ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اگر وہ بہت زیادہ اچھی ہوتیں تو ذہن سے اس قدر جلد محو نہ ہو جاتیں۔ ایسے لکھنے والوں کی بھی ہمارے ہاں کمی نہیں ہے جو غالب کی شاعری کے مرکزی نہیں، بلکہ صرف PERIPHERAL پہلوؤں پر لکھ کر اپنے آپ سے مطمئن ہو جاتے ہیں اور یہ خواہش رکھتے ہیں کہ غالب نقادوں کی فہرست میں ان کا نام بھی ٹانگ دیا جائے۔

اگر بہ اسعان نظر دیکھا جائے تو ایسا لگتا ہے کہ بہ حیثیت شاعر غالب کی عظمت کا انحصار تین عناصر پر ہے۔ اول تخیل کی غیر معمولی ثروت، بوقسمونی اور کیسائی، جو حقیقت کے نئے نئے پیکر تراشتی رہتی ہے اور معنی آفرینی کا سب سے بڑا اور موثر ترین وسیلہ ہے۔ دوسرے انسانی صورت حال کو نوع بہ نوع انداز سے ٹولنا اور اس کا انکشاف کرنا اور تیسرے وہ VERBAL ICON جو ان کی فن کاری یا ترصیع یعنی CRAFTING کا مجموعی طور پر دوسرا نام ہے، جس کے توسط سے الفاظ عمل تقلیب سے گزر کر توانائی رکھنے والی اکائیوں میں ڈھل جاتے ہیں اور حرف و معنی میں کوئی دوئی باقی نہیں رہ جاتی۔ غالب کے جستہ جستہ اشعار دیکھیں یا پوری غزلیں، وہ فنی ہنرمندی کا ایسا اعجاز ہیں جس سے حقیقت کا ایک ٹھکی یعنی TOTAL امیج قائم ہوتا اور شاعر کے رویاء کی تجسیم و تشکیل کرتا ہے۔ حقیقت کی طرف غالب کا اپروچ راقم الحروف کے انداز سے کے مطابق HELGIAN نظر آتا ہے اور استیعاب یعنی PARADOX کا استعمال ان کے ہاں محیط فنی تدبیر کا درجہ رکھتا ہے۔ غالب کے کلام کے مطالعے اور اس پر غور و تامل کے دوران ایک حد تک شیکسپیر کا خیال آنا ناگزیر رہا ہے جو ادب کے WESTERN CANON میں ارفع ترین درجے پر فائز ہے۔ ایک حد تک اس لیے کہ شیکسپیر کے ڈرامائی فن کا دامن بے اندازہ وسعتوں کا حامل ہے۔ اس نے انسانی زندگی کے پست و بلند کو جس گہرائی اور گیرائی کے ساتھ دیکھا ہے اور انسانی فطرت کے اسرار و رموز کا مختلف النوع سیاق و سباق میں جس ژرف نگاہی کے ساتھ اظہار و انکشاف کیا ہے، وہاں تک کسی شاعر و ادیب کی آج تک دنیا کی کسی زبان میں رسائی نہیں ہو سکی۔ غالب ڈرامائی نہیں غنائی شاعر ہیں۔ اول الذکر کے بارے میں اقبال نے کتنی بیخ اور دور رس بات کتنے انوکھے پن کے ساتھ کہی ہے

چشم عالم سے تو ہستی رہی مستور تری اور اک عالم کو تری آنکھ نے عریں دیکھا
اور اسی لیے یہ بھی کہا:

حفظ اسرار کا فطرت کو ہے سودا ایسا رازداں پھر نہ کرے گی کوئی پیدا ایسا
اور غالب کو اس طرح ہدیہ عقیدت پیش کیا

فکر انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا ہے ہر مرغ تخیل کی رسائی تا کجا

نطق کو سونا ز میں تیرے لب اعجاز پر نحو حیرت ہے ثریا رفعت پرواز پر

غالب تنقید کے سلسلے میں نہ تاریخ زیادہ معاونت کر سکتی ہے اور نہ آئیڈیولوجی۔ ان کی بڑائی کا تمام تر انحصار تخیل کی مادہ کاری اور افسوس گری یعنی الفاظ کی حتی الوسع توانائیوں کو بحمد کمال بروئے کار لا کر گنجینہ معانی کا ظلم کھڑا کر دینے پر ہے اور تنقید کا کام اس عمل کو LOCATE کرنا یا اس کے لیے ایسی کلید فراہم کرنا ہے جس سے معانی کا انکشاف سامنے لایا جاسکے۔ ان کا امتیاز اس امر میں ہے کہ ان کے ہاں واقعی حقیقت کی سطح اور مابعد الطبیعی حقیقت کی سطح دونوں بیک وقت ہم وجود ہیں۔ گواقبال کے ہاں نسبتاً موخر الذکر کی اولیت زیادہ نمایاں ہے اور غالب کے ہاں اول الذکر کی۔ یہاں یہ اضافہ کرنا غیر ضروری نہ ہوگا کہ غالب کا تخیل PAGANISM کی طرف مائل ہے اور اقبال کا تخیل APOCALYPTIC ہے۔ یہ فرق دونوں کے شعری مزاج اور رویائے زیست کے درمیان فرق و امتیاز کی آئینہ داری کرتا ہے۔ جس طرح کائنات فطرت کی توانائیاں لامحدود، متنوع اور غیر مختتم ہیں اسی طرح غالب کی شاعری کی افہام و تفہیم کے امکانات بھی ہماری ظن و تخمین کی صلاحیت کے لیے ایک مستقل اور کھلا ہوا چیخ ہیں۔ اس میں CEREBRAL اعمال کی کارفرمائی اور ایک طرح کی ملتبس منطق یعنی PSEUDO-LOGIC کا استعمال اور ایک طرح کا غیر پابند یعنی NON COMMITAL رویہ جدید ادراک کے لیے خصوصی کشش رکھتا ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ نے اپنے مضمون میں اطالوی شاعر دانستے کے بارے میں یہ بیخ اشارہ کیا ہے:

THE INTELLECT IS AT THE TIP OF THE
SENSES IN HIS POETRY

کم و بیش یہی بات غالب کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔ ان کے ہاں خیال، اندیشہ، تمنّا اور شوق کے محرکات مستور اور بے حجاب حقیقت کے درمیان تضاد کے باوجود ایک POINT OF CONVERGENCE کی طرف جھکاؤ اور موجود سے امکان تک کا سفر، ان سب کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ ہر دور میں تنقید کا تناظر تبدیل ہوتا رہتا ہے اور یہ تبدیلی ہمارے علم و آگہی

اور عرفان و ادراک کے روز افزوں وسیلوں سے مطابقت رکھتی ہے۔ غالب کے معاصرین میں ذوق اور موسن، حالی اور شیفتہ، میر مہدی مجروح اور فشی ہرگوپال تفتہ جیسے لوگوں کے ذہن میں ان کی جو بھی شبیہ رہی ہو، آج کی تصویر اس سے بے حد مختلف ہے اور ایسا ہونا ناگزیر بھی ہے کہ اس زمانے سے لے کر آج تک خیالات و قیاسات کے نہ جانے کتنے دھارے بہ نکلے ہیں اور ہمارا ذہن کیسی کیسی نئی حقیقتوں سے برابر متصادم ہوتا رہتا ہے۔ غالب جیسی دیو زاد نصیتوں کی عظمت کا راز اسی میں ہے کہ وہ اپنے آئینہ ادراک میں بدلتے ہوئے تناظر کی پیش بینی کر سکتی ہیں اور ان کی اپنی آواز وقت اور مقام کی قید سے آزاد ادا زمانیت کی خام گردشوں میں گونجتی رہتی ہے۔ غالب کی شاعری کی ہمیشگی کا راز انسانی تجربات کی پیچیدگی کے انوکاس اور انسانی بضوں کی رفتار کو ریکارڈ کرنے پر ہے۔ جاگیردارانہ نظام اور طبقاتی معاشرے یعنی STRATIFIED SOCIETY کے مقتضیات سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔ ان کی جو تصویر ان کی شاعری کے فریم ورک سے ابھر کر ہمارے سامنے آتی ہے اسے دیکھ کر ایسا لگتا گویا وہ اپنے "نکراستخفا" میں آئینہ زانو بیٹھے عالم استغراق میں ایک ادائے دلیرانہ کے ساتھ گنڈا رہے ہوں:

باز پچہ اطفال ہے دنیا مرے آگے ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے
اک کھیل ہے اور نگہیں مرے نزدیک اک بات ہے اعجاز مسیحا مرے آگے
جز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور جز وہم نہیں ہستی اشیا مرے آگے

بلند آہنگ خود کلامی کے دوران وقوع پذیر یہ وہ لمحہ تنویری MOMENT OF VISION ہے جب کائنات کی طنابیں سمٹ کر ایک مرکز پر جمع ہو جانے کا التباس پیدا کرتی ہیں۔

اسلوب احمد انصاری



کلام غالب کی ایک دل چسپ تلخیص پیراہن کاغذی

غالب کے کلام میں خواہ نظم ہو یا نثر کافی تاریخی، علمی و ادبی اشارے ملتے ہیں جن کی توضیح کے بغیر ان کا مفہوم پوری طرح سے واضح نہیں ہوتا، باوجود اس کے ان امور کی طرف بہت ہی کم توجہ کی گئی ہے، ان کے اردو خطوط اس طرح کے اشارات سے مالا مال ہیں، یہ اشارات بیشتر ایران کے سیاسی، ادبی و علمی امور سے تعلق رکھتے ہیں، جو ہماری بے اعتنائی و بے انتہائی کی شکایت اپنی زبان بے زبانی سے کر رہے ہیں، غالب کے کلام میں سب سے زیادہ نمایاں اثر ’دساتیر‘ کا ملتا ہے۔ غالب ’دساتیر‘ کو آسمانی صحیفہ گردانتے اور اس کے مطالب ان کے نزدیک واقعیت کے حامل ہیں، لیکن حق یہ ہے کہ اس کتاب کے مطالب تاریخ سے کوئی تعلق نہیں رکھتے اور اس کی زبان بھی جعلی اور مصنوعی ہے، ایسی مصنوعی کہ تاریخ میں اس کی کوئی مثال نہیں ملتی، لیکن غالب اس کتاب کے مطالب بے دھڑک استعمال کرتے ہیں اور اس کی مصنوعی زبان سے بڑا تکلف استفادہ کرتے ہیں۔ یہاں اس امر کی تفصیل کا موقع نہیں، دساتیر کی اثرات کے علاوہ مختلف علوم و فنون کا تذکرہ ان کی تحریروں میں ملتا ہے، وہ بھی ہماری بے توجہی کے شاک میں، اس سلسلے کی ایک مثال نقل کرتا ہوں:

”پیر و مرشد کو سلام نیاز پہنچے، کفت و خفیب صور جنوبی میں سے ایک صورت ہے، اس کے طلوع کا حال مجھ کو کچھ معلوم نہیں، اختر شناسان ہند کو اس کا حال کچھ معلوم نہیں اور ان کی زبان میں اس کا نام بھی یقین ہے

کہ نہ ہوگا۔ قبول دعا وقت طلوع منجملہ مضامین شعری ہے جیسے کتان کا پرثو ماہ سے پھٹ جانا اور زمرد سے افی کا اندھا ہو جانا، آصف الدولہ نے افی تلاش کر کے منگوایا اور قطعات زمرد اس کے محاذی چشم رکھے، کچھ اثر ظاہر نہ ہوا، ایران و روم و فرنگ سے انواع کپڑے منگوائے، چاندنی میں پھیلے کوئی مسکا بھی نہیں۔“

(غالب کے خطوط، جلد ۲، ص ۶۰۲)

اس بیان میں یہ بات صحیح نہیں کہ کف اخضیب صور جنوبی میں سے ایک صورت ہے، یہ صور شمالی میں ہے، فرسی فرہنگوں میں اس کی اس طرح توضیح ملتی ہے: کف اخضیب سرخ رنگ کا جانب شمال ستارہ ہے جب دائرہ نصف النہار پر پہنچتا ہے تو وہ قبول کا وقت ہوتا ہے (فرہنگ معین، آئند راج، غیاث اللغات وغیرہ) اور عبدالرحمن صوفی کی کتاب 'صور الکواکب' میں یہ تفصیل ملتی ہے عرب ذات النثر کے روشن ستاروں کو کف اخضیب کہتے ہیں یعنی خضاب کیا ہوا ہاتھ، اور یہ ہاتھ ثریا کا کھل ہوا ہاتھ ہے، ثریا کے نزدیک سے ستاروں کی ایک لکیر نکلتی ہے، عرب اس سطر کو ثریا کہتے ہوئے ہاتھ سے تشبیہ دیتے ہیں اور ان روشن ستاروں کو خضاب کی ہوئی انگلیوں سے تعبیر کرتے ہیں اور ان میں بارہویں ستارے کو کف اخضیب کہتے ہیں، ان کو اکب شمالی کے نزدیک تین دسے کو اکب ہیں جو اونٹ کے سر کے مشابہ ہیں (ترجمہ 'صور الکواکب' ص ۷۲)۔

اب میں کف اخضیب کے ظاہر ہونے کو مبارک قرار دیتے ہیں اس لیے کہ یہ وقت قبول دعا کا وقت ہوتا ہے، انوری کہتا ہے "براستقامت حال تو بر بسیط زمین بر آسمان کف کف اخضیب کرودعا (زمین پر تیرے حالات کی استقامت کے لیے آسمان پر کف کف اخضیب نے دعا کی)، (نعت نامہ دہخدا شمارہ مسلسل ۱۸۰، ص ۱۰)۔

ان ابتدائی امور کے ذکر کے بعد میں اپنے موضوع کی طرف آتا ہوں۔ غالب کے اردو دیوان کی پہلی غزل کا مشہور مطلع یہ ہے:

نقش، فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا

کاغذی ہے چیرہن ہر پیکر تصویر کا

بعض فنما نے اس بیت کو بے معنی قرار دیا تھا تو غالب نے مولوی محمد عبدالرزاق شکر کے نام ایک خط میں لکھا:

”پہلے معنی ایات بے معنی سینے، نقش فریادی الخ۔ ایران میں رسم ہے

کہ دادخواہ کاغذ کے کپڑے پہن کر حاکم کے سامنے جاتا ہے جیسے مشعل
دن کو جلانا یا خون آلود کپڑا یا نس پر لٹکا کے لے جانا، بس شاعر خیال کرتا
ہے کہ نقش کس کی شوخی تحریر کا فریادی ہے کہ جو صورت تصویر ہے اس کا
پیرا، بن کاغذی ہے یعنی ہستی اگرچہ مثل تصاویر اعتبار محض ہو موجب رنج و
ملال و آزار ہے۔“

(غالب کے خطوط، جلد ۲، ص ۸۳۷)

ذیل میں حقیر اس شعر کی تشریح کرتا ہے:

بیت مندرجہ بالا کے پہلے مصرعے میں نقش مبتدا اور فریادی خبر ہے۔ صفت موصوف یا
مضاف مضاف الیہ نہیں ہے۔

نقش: تصویر، مراد خلقت، ساری مخلوق بشمول انسان۔
شوخی تحریر: اس کا نتیجہ خلقت کے دلکش نقش و نگار ہیں۔

کس کی: خالق کائنات کی طرف اشارہ ہے، لیکن یہ اشارہ بڑا معنی خیز ہے، خالق
کائنات کا خود اپنے شاہکار سے جس قسم کا تعلق ہے وہ حیرت انگیز ہے، وہ اپنی تخلیق کو کاغذی
لباس پہناتا ہے یعنی پیدا کر کے اس کو فنا کے دروازے پر لا کھڑا کرتا ہے، خالق کائنات کے اس
عمل سے شاعر کو استعجاب ہوتا ہے، اس کا سوال اسی استعجاب کا نتیجہ ہے۔

کاغذی پیرا بن سے دو معنی مراد ہیں: اول فریادی اور دادرسی کی علامت، دوسرے جلد
مٹ جانے والی چیز، ناپائدار، عارضی۔ شاعر کہتا ہے کہ خالق کائنات نے اپنی قدرت کاملہ سے
تخلیق کے شاہکار پیدا کیے جس میں انسان جیسی عجیب و غریب مخلوق بھی شامل ہے، مگر باوجود
شاہکار ہونے کے یہ کاغذ کی طرح ناپائدار اور عارضی ہے، اس بنا پر شاعر کو بڑا استعجاب ہوتا ہے
کہ وہ کون سا خالق ہے جو خلقت کے شاہکار کو کاغذ کی طرح ناپائدار بناتا ہے، کاغذی پیرا بن
ایک طرف تو خلقت کے وجود ناپائدار پر دلالت کرتا ہے تو دوسری طرف فریادی ہے اور داد کا
طلب گار، کائنات خالق کائنات کی شوخی تحریر کے کارناموں سے بھری پڑی ہے، لیکن ان
کارناموں کی بے ثباتی جو خود خالق کائنات کے منشا کے مطابق ہے شاعر کو حالت استعجاب میں
ڈال دیتی ہے اور وہ عالم حیرت میں خالق کائنات کے بارے میں سوال کر بیٹھتا ہے۔ یہ شعر
شاعر کی قوت معنی آفرینی کی بہترین مثال ہے۔

شاعر نے اسی خیال کو کلیات فارسی کے مقدمے میں اس طرح پیش کیا ہے:

(اشعار) ”کانغذی پیرانہاں اند چون پیکر تصویر از حیرت واقعہ خاموش۔“

اشعار جو کانغذی پیراہن پہنے ہیں وہ پیکر تصویر کی طرح واقعے کی حیرت پر خاموش ہیں، گویا ان کا کانغذی پیراہن واقعے کی حیرت پر دادخواہی کا طالب ہے۔ اور واقعے کی حیرت یہ ہے کہ ایسا دلکش نقش و نگار ہے لیکن وہ بے ثبات اور عارضی ہے۔

اشعار کا کانغذی پیراہن دو چیزوں پر دلالت کرتا ہے، اول ان کی بے ثباتی پر، دوم بے ثباتی کی وجہ سے فریادری پر، پیکر انسانی کے برخلاف پیکر تصویر خاموش ہوتا ہے اور خود خاموشی تصویر واقعے کی حیرت کی بنا پر ہے۔

البتہ غالب نے ’دستنبوہ‘ میں فقرہ کانغذی پیرانہاں کو فریادی کے معنی میں بغیر کسی تفصیل کے استعمال کیا ہے:

”دوسرے ہزار در خواہ از کانغذی پیرانہاں بدرگاہ فراہم آمد، داد خواہاں چشم براہ اند و گوش بر آواز تاجہ بیند و چہ شنوند۔“

اس سے غلط فہمی نہ ہونا چاہیے کہ یہ دادخواہ لوگ کانغذی پیراہن پہنے تھے۔

کانغذی پیراہن، کانغذی جامہ، جامہ کانغذی، جامہ کانغذی، پیراہن کانغذی یا پیراہن کانغذی کی شکل میں ملتا ہے، اور یہ تلمیح کافی پرانی ہے جو فارسی نثر و نظم میں استعمال ہوئی ہے۔ ہندوستان میں بھی یہ تلمیح مروج تھی، امیر خسرو نے بھی اس کو استعمال کیا ہے، ’اعجاز خسروی‘ کی دوسری جلد میں دو جگہ اس کا استعمال ملتا ہے۔ امیر خسرو لکھتے ہیں۔

”اس نامہ کہ جامہ کانغذی مظلومان است در محکمہ عدل صدر جہاں شرح اقتصاہ شرح صدرہ گریباں چاک باؤ“ (اعجاز خسروی، جلد ۲، ص ۲۱)۔

’شرح صدر اسلام‘ کے مشہور قاضی اور فقیہ تھے، ان کا نام شرح بن حارث بن قیس بن جہم گندی مکئی ہے ابو امیہ تھا، وہ اصلاً یمنی تھے۔ حضرت عمر کے عہد میں کوفہ کے قاضی مقرر ہوئے، حضرات علی و عثمان و معاویہ کے زمانے تک اسی عہدے پر برقرار رہے، حجاج کے زمانے (۶۷۷ء) میں انہوں نے کار قضا سے معافی چاہی، شعر و ادب میں بھی مہارت رکھتے تھے، ایک سال بعد یعنی ۷۷۸ء میں کوفہ میں وفات پائی۔

’اعجاز خسروی‘ کی عبارت کے یہ معنی ہیں:

”یہ خط جو مظلوموں کی فریادری کے طور پر کانغذی جامہ پہن کر صدر جہاں جو محکمے میں بمنزلہ قاضی شرح ہیں (خدا ان کے سینے کو کشادہ رکھے) ان

کے محکمہ عدل میں کھولا جائے، خط کھولنے کے لیے گریبان چاک کا فقرہ استعمال ہوا ہے، یہ فقرہ بڑا معنی خیز ہے، چاک گریبان اس بات کی علامت ہے کہ جس کا گریبان چاک ہے اس پر ظلم ہوا ہے، گویا چاک گریبانی فریاد خواہی کی علامت ہے۔“

’اعجاز خسروی‘ کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس کی نثر صنائع سے بے بار ہوتی ہے، زیر بحث ٹکڑے کی صناعات یہ ہیں:

اشتقاق : صدر و صدرہ

ایہام : عدل کی مناسبت سے گریبان چاک میں ایہام ہے

تجنیس : شرح، شرح

مراعاة النظر : عدل، صدر جہاں، شرح، مظلوماں، محکمہ، نامہ، کاغذ

ایک دوسری جگہ پیراہن کاغذی کا استعمال اس طرح ہوا ہے:

”آن مشتی بے حاصل محصول ولایت را بشرکت آن شخص پلید پاک می

برندومی خورد و دہان را پاک می کنند، بزانی زبان بندہ با ایشان چوں کارو

از بریدن کاغذ کند گشتہ، صد بار خود را در پیش ایشان فرو، کردم کہ یکتائے

سپید بمن بدہند ندادند، بندہ از دست ایشان می خواہد کہ پیراہن کاغذی

کند“ (اعجاز، جلد ۲، ص ۴۸)۔

(چند بے ہودہ لوگ اس ولایت کا محصول اس ناپاک شخص کی شرکت سے پورے کا

پورا اڑا لیتے ہیں اور مزے سے کھاتے پیتے ہیں، پھر کھاپی کر پاک صاف بن

جاتے ہیں اور بندے کی زبان کی تیزی کند ہو جاتی ہے ٹھیک اسی طرح جیسا کہ

چاقو کاغذ کترتے کترتے کند ہو جاتا ہے، ان لوگوں سے سو بار عجزانہ طور پر

درخواست کی کہ کاغذ کا ایک تختہ مجھے عنایت کیا جائے، مگر مجھے نہ دیا گیا، میں چاہتا

ہوں کہ ان لوگوں کے اس برتاؤ کے خلاف فریاد رسی کروں)۔

اس عبارت میں بھی صنائع کی بھرمار ہے:

ایہام تضاد : پلید کی مناسبت سے پاک بدون میں

تجنیس : پاک کردن اور پاک بدون میں

اشتقاق : بزانی و بریدن، حاصل، محسوس

تضاد : تیزی و کدن

ایہام تناسب : تائی سپید و کاغذیں

مراعاة النظر : محصول

سیاقۃ الاعداد : یک تائی و صد بار

آپ ملاحظہ کریں گے کہ امیر خسرو کے یہاں صنائع لفظی و معنوی کی بہتات ہے، لیکن غالب کی معنی آفرینی سے خسرو کا کلام عاری ہے۔

اب میں چند فارسی فرہنگوں اور ان میں مندرج اشعار کی رو سے کاغذی پیرہن کی توضیح کرنا چاہتا ہوں:

فرہنگ جہانگیری (ج ۳، ص ۳۳۲):

پیراہن کاغذی کنایہ از دو چیز است، اول کنایہ از روشنی صبح است، دوم کنایہ از دادخواہی است، حکیم خاقانی فرماید:

تا کہ دست قدر از دست تو بر بود قلم

کاغذیں پیرہن از دست قدر باد بدر

حاشیے میں مرتب و صحیح متن نے یہ دو شعر بڑھائے ہیں۔

پیراہن پوشیم از کاغذ ہمہ در رسم آخر بہ شیخ خود ہمہ

(عطاء۔ منطق الطیر، ص ۸۳)

کاغذ اور خود کا قافیہ قبل توجہ ہے، اس سے اس بات کا ثبوت فراہم ہوتا ہے کہ عطار کے زمانے میں 'خود' کو خود پڑھتے تھے، یعنی وہ 'ال' جس کے ماقبل مصوت کو تاہ یا بلند ہو وہ 'ال' دال نہیں ڈال تھا، جو تحول زمانی سے دال ہو گیا:

چوزر پیرہن کاغذی کردہ ایشان چو خطبہ ز بیداد منبر گرفت

(سید حسن غزنوی)

برہان قاطع (جلد ۳، ص ۱۵۶۹):

کاغذیں جامہ کنایہ از بجز و بیچارگی و تعظم و زاری باشد۔

(اضافہ در حاشیہ)

کاغذی جامہ = جامہ کاغذی یا کاغذیں، جامہ ای باشد بودہ از کاغذ کہ متظلم می پوشید و نزد حاکم می شد کہ وی دادخواہ است و بدادش می رسید۔

کانغذیں جامہ بخواب بشویم کہ فلک رہ نمونیم پپای علم داد نکرد
(دیوان حافظ، ص ۹۸)

لغت نامه دهخدا (پی-چیس، ص ۶۵۲):

پیرا من کانغذی کنایہ از روشنائی صبح و شعاع آفتاب، و کنایہ از دادخواہی مظلوم چہ در قدیم
الایام متعارف بودہ کہ مظلوم پیرا من کانغذی می پوشیدہ تا بہ مظلومیت شناختہ شود و پپای علم داد یعنی
علم عدل می رفتہ تا پادشاہ داد او را از ظالم ستاند داد را کانغذیں جامہ نیز گویند، حافظ می گوید:

کانغذیں جامہ بخواب بشویم الخ
تا کہ دست قدر او از دست تو بر بود قلم الخ

(ایضاً، کاف، ص ۲۱۹)

کانغذیں پیرا من، کانغذیں جامہ۔

ز خوبان داد می خواہم فغانی، مہربانی کو
کہ سازد کانغذیں پیرا من از طومار افسون ہم
کانغذیں جامہ یا کانغذی جامہ جامہ ای بودہ کہ از کانغذ کہ منظم می پوشید و نزد حکم می شد
داد در می یافت کہ وی دادخواہست و بدادش می رسید، جامہ کانغذ کہ فریادیاں پوشند و در قدیم رسم بودہ
کہ مظلوم پیرا من کانغذی می پوشید و کانغذیں جامہ پوشیدن جامہ دادخواہ پوشیدن از کانغذ در قدیم
علامت دادخواہی بودہ۔

حاسد انم چون ہدف بین کانغذیں جامہ کہ من
تیر شخنہ از پئے امن شبان آوردہ ام
(خاقانی دیوان، ص ۳۵۸)

کانغذیں جامہ ہدف دار علی اللہ ز شیم
تا بہ تیر سحری دست قدر بریندیم
(خاقانی، ایضاً ص ۵۳۱)

کانغذیں جامہ پوشید و بدرگاہ آمد
زادہ خاطر من تابد ہی داد مرا
(کمال اسماعیل)

کاغذیں جامہ بہ خونا بہ بشویم کہ فلک
رہنمویم بپای علم داد نکرد

(حافظ)

چون رباب است دست بر سر عقل
از درست وصل تو تظم وار
بجو دف کاغذیش پیراہن
بجو چنگ از پلاس بین شلوار

(خاقانی دیوان، ص ۱۹۷)

ان اشعار سے پتا نہیں چلتا کہ حاکم کے سامنے دادخواہ کس طرح کاغذی لباس پہن کر حاضر ہوتا تھا، البتہ حافظ شیرازی کی بیت سے ظاہر ہوتا ہے کہ مظلوم کاغذ کا لباس پہن کر حاکم کے سامنے حاضر ہوتا، اس کی نوعیت اس طرح تھی کہ حاکم اپنے دربار میں دادخواہی کرتا تھا، اس نے ایک عزم وادب بلند کر رکھا تھا کہ وہاں تک مظلوم و فریادرس جاتا، وہیں حاکم اس کے کاغذی لباس پر نظر ڈالتا اور اس کی دادخواہی کرتا۔ حافظ کی شکایت یہی تھی کہ آسمان نے اس کو علم وادب تک جانے میں رہنمائی نہیں کی، اسی وجہ سے اس کی فریاد سنی نہ جاسکی۔ جب اس طرح فریاد نہ سنی گئی تو اس نے کاغذیں جامہ کو خون آلود کر لیا، گویا جامہ کو آلودہ خون کرنا بھی فریادخواہی کی علامت تھی، اگرچہ ایران کی تاریخ میں اس طرح کے واقعات نہیں پائے جاتے۔

ایران کی تاریخ میں دادخواہوں کی فریاد سننے ستانے کے سلسلے کے کئی واقعات ملتے ہیں۔ نوشیرواں کے عدل کی داستانوں سے تاریخ ایران بھری پڑی ہے، کہتے ہیں کہ اس نے زنجیر عدل کھڑی کر رکھی تھی، جو دادخواہ دربار میں فریادری کے لیے آتا، اس کو دربان یا صاحب کے پاس جانے کی ضرورت نہ پڑتی، وہ دربار میں آتا اور سیدھے وہاں پہنچتا جہاں زنجیر عدل لٹکی ہوتی، وہ زنجیر کو ہلاتا اور آواز سیدھے محل شاہی میں پہنچتی، اس طرح فریاد کرنے والے کی فریاد فی الفور شنوائی ہوتی، ظلم و ستم کی ایسی بیخ کنی ہوئی کہ زنجیر عدل کو ہلانے کی نوبت ہی نہیں آتی، کہتے ہیں اس طرح سات سال گزر گئے، ایک روز زنجیر عدل کی آواز محل میں پہنچی، بادشاہ نے فوراً تفتیش احوال کے لیے آدمی بھیجے مگر وہاں کوئی آدمی نظر نہ آیا، ایک گدھا تھا کہ زنجیر سے اپنی پشت کھلارہا تھا، ملازمین نے اس سے صورت حال بیان کی، نوشیرواں نے حکم دیا کہ اس گدھے کے مالک کی تلاش کی جائے، بڑی مشکل سے صورت حال کا پتا چلا کہ گدھا بوجھ ڈھوے کے قابل نہ رہا تو

مالک نے اسے اپنے پاس سے ہٹا دیا، اس طرح وہ مارا مارا پھرتا تھا، کسی نے ازراہِ رحم کچھ کھلا پڑا دیا تو الگ بات ہے، وہی گدھا پھرتے پھرتے دربار شاہی کی زنجیر عدل کے پاس پہنچا اور اس سے اپنی پشت کھجلائے لگا، پھر نوشیرواں نے کئی سال اس گدھے کی دیکھ بھال اچھی طرح سے کرائی۔ (دیکھیے: سیاست نامہ، ترتیب جعفر، ص ۱۳)۔

یہ واقعات نظام الملک طوسی کی مشہور کتاب سیاست نامے سے لیے گئے ہیں، اسی کتاب کی تیسری فصل بادشاہ کے دربار میں فریادری کے سننے کے لیے ہفتے میں دو بار بیٹھنے اور اچھی سیرت کے اختیار کرنے سے متعلق ہے، مصنف کہتا ہے کہ بادشاہ کے لیے ضروری ہے کہ ہفتے میں دو بار وہ دربار میں دادخواہوں کی فریاد سننے کے لیے آئے اور فریادی کی فریاد سن کر ظالم کو سزا دے اور مظلوم اور رعایا کی فریاد براہِ راست سنے، درمیان میں کوئی واسطہ نہ ہو، اور کچھ عرضیاں جو زیادہ اہم ہوں اس کے سامنے پیش ہوں، بادشاہ ان پر حکم جاری کرے۔ کہتے ہیں جب اس امر کی خبر مملکت میں پھیلے گی تو ظالم کی بہت نہ ہوگی کہ کسی کو اپنے ظلم کا نشانہ بنائے، اس کے بعد سیاست نامے میں دو واقعے درج ہیں، ان کے خلاصے ذیل میں درج کیے جاتے ہیں: (ص ۱۳، ۱۴)۔

پُرانی کتابوں میں ایک قصہ درج ہے کہ ایران کے اکثر بادشاہ جنگل بیابان میں بلند پستے بنواتے تھے اور وہاں گھوڑے کی پشت پر سوار ہوتے جو دادخواہ وہاں جمع ہوتے وہ ہر ایک کی فریاد سنتے اور ٹھیک طرح انصاف کرتے۔ اگر یہ پستے ایسی جگہ بنوائے جاتے جہاں دہلیز، دروازہ، حادب پردہ دار ہوتے تو غریب دادخواہ کی رسائی بادشاہ تک نہ ہو سکتی اور وہ بادشاہ کے انصاف سے محروم رہتے۔ دوسری حکایت یہ ہے:

ایک بادشاہ بہرا تھا، اس نے سوچا کہ جو لوگ فریادخواہوں کی فریاد بادشاہ کی خدمت میں پیش کرنے پر مامور ہوتے ہیں، وہ ان کی فریاد کی ٹھیک ترجمانی نہیں کرتے، اس طرح فریادی انصاف سے محروم رہ جاتے ہیں، اس نے حکم دیا کہ فریادخواہوں کو چاہیے کہ وہ سرخ لباس پہنیں اور ان کے علاوہ کوئی سرخ کپڑا نہ پہنے تاکہ میں ان کو دیکھ کر پہچان لوں، اور یہ بادشاہ ہاتھی پر بیٹھ کر جنگل بیابان میں چلا جاتا، جب وہ کسی کو سرخ لباس پہنے دیکھتا تو میدان میں ایک طرف آ جاتا اور سارے لوگوں کو الگ کر دیتا، فریادخواہ زور زور سے فریاد کرتا اور اپنا معاملہ بادشاہ کی خدمت میں پیش کرتا اور بادشاہ اس کے ساتھ انصاف کرتا۔

خلاصہ یہ ہے کہ ایرانی بادشاہوں نے مظلومین کی فریاد سننے کے ایسے طریقے نکالے تھے

غالب کا مطلع سر دیوان

جس کثرت سے کام غالب کی شرحیں لکھی گئی ہیں اس سے ایک طرف تو ان کے کلام کی مقبولیت کی تصدیق ہوتی ہے اور دوسری طرف مرزا کے اشعار میں معنی کے امکانات اور اس کے تنوع پر روشنی پڑتی ہے۔ اسلوب اظہار کی انفرادیت کے علاوہ زبان کا غیر روایتی استعمال کلام غالب کی بنیادی خصوصیت ہے۔ زبان کے غیر روایتی استعمال سے مراد یہ نہیں کہ مرزا نے غزل کی مروجہ زبان ترک کر دی یا اسے رد کر کے اپنے لیے نشانات کا کوئی نیا مجموعہ تشکیل دیا۔ انھوں نے بیشتر تو نشانات کا وہی مجموعہ استعمال کیا جو عہد اکبری میں فارسی شعرا نے غزل کے لیے مخصوص کر دیا تھا لیکن انھیں نظم کرتے ہوئے مرزا نے الفاظ کو باہم اس طرح ربط دیا کہ ان کی غیر روایتی یا بعض صورتوں میں نئی دلائیں روشن ہوئیں اور الفاظ کے درمیان ربط و مناسبت کی وہ جہتیں پیش منظر میں نمایاں ہوئیں جنہیں ان کے پیش رو اردو شاعروں نے نظر انداز کیا یا جو ان شعرا کی تخلیقی ذہانت کی حدود سے ماوری تھیں۔ کلام غالب میں الفاظ کی غیر مانوس یا نئی دلائلوں کی نشان دہی اور ربط کے نئے یا انوکھے علاقوں کی دریافت ان کی شرحوں کا بنیادی محرک ہے۔ چنانچہ اکثر یہ بھی ہوا کہ خود مرزا کی بیان کردہ شرح کی موجودگی میں شارحین نے اس سے یکسر انکار کر کے شعر کی بالکل نئی شرح بیان کی یا پھر مرزا کی شرح میں ترمیم و اضافہ کر کے ان کے مفہوم کی شکل ہی بدل دی۔ غالب کا مطلع سر دیوان بھی انھیں اشعار میں سے ایک ہے جس کی تشریح خود مرزا نے کی۔ مولوی عبدالرزاق شکر کو اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں:

”ایران میں رسم ہے کہ دادخواہ کاغذ کے کپڑے پہن کر، حاکم کے سامنے جاتا ہے، جیسے مشعل دن کو جلانا یا خون آلودہ کپڑے بانس پر لٹکا کر لے

جانا۔ پس شاعر خیال کرتا ہے کہ نقش کس کی شوخی تحریر کا فریادی ہے جو صورت تصویر ہے، اس کا پیراہن کاغذی ہے یعنی ہستی اگرچہ مثل تصویر اعتبار محض ہو، موجب رنج و ملال و آزار ہے۔“

غالب کے ان تین جملوں میں پہلا ایک تلمیح کی وضاحت ہے۔ دوسرے میں متن کی تشریح کی گئی ہے اور تیسرا جملہ جو ”یعنی“ سے شروع ہوتا ہے، متن میں بیان کردہ ایک واقعی صورت حال کی ہستی/حیات کے متعلق عام فکری تصورات کے حوالے سے تعبیر ہے۔ اس شرح کا دوسرا جملہ خاصا بے ضرر اور متن کی سادہ نثر تک محدود ہے۔ شارحین کی بنیادی بحث تو مرزا کی اس تعبیر سے ہے جس میں مرزا نے نقش کا مدلول ہستی یا مظاہر کائنات کو قرار دیا ہے اور اسے رائج تصورات کے حوالے سے فانی اور موجب آزار کہہ کر گویا اُسے اپنے خالق کا شاکی یا فریادی کہا ہے۔

اس شرح پر غالباً سب سے پہلا اور سب سے سخت اعتراض نظم طباطبائی نے کیا۔ غالب کی پوری شرح نقل کرنے کے بعد نظم لکھتے ہیں۔

”غرض یہ ہے کہ ہستی میں مبدائے حقیقی سے جدائی وغیریت ہو جاتی ہے اور اس معشوق کی مفارقت ایسی شاق ہے کہ نقش تصویر تک اس کا فریادی ہے اور پھر تصویر کی ہستی کوئی ہستی نہیں مگر فانی اللہ ہونے کی آرزو ہے کہ اپنی ہستی سے نالاں ہے۔ کاغذی پیراہن فریادی سے کنایہ فارسی میں بھی ہے اردو میں میر ممنون کے کلام میں اور موتی خاں کے کلام میں بھی میں نے دیکھا ہے مگر مصنف کا یہ کہنا کہ ایران میں رسم ہے کہ دادخواہ کاغذ کے کپڑے پہن کر حاکم کے سامنے جاتا ہے، میں نے یہ ذکر نہ کہیں دیکھا نہ سنا۔ اس شعر میں جب تک کوئی ایسا لفظ نہ ہو جس سے فانی اللہ ہونے کا شوق اور ہستی اعتباری سے نفرت ظاہر ہو اُس وقت تک اسے بامعنی نہیں کہہ سکتے۔ کوئی جان بوجھ کر تو بے معنی شعر کہتا نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وزن و قافیہ کی تنگی سے بعض ضروری لفظوں کی گنجائش نہ ہوئی اور شاعر سمجھا کہ مطلب ادا ہو گیا تو جتنے معنی کہ شاعر کے ذہن میں رہ گئے اس کو المعنی فی البطن شاعر کہنا چاہیے۔ اس شعر میں مصرع کی غرض یہ تھی کہ نقش تصویر فریادی ہے ہستی بے اعتبار و بے توقیر کا اور یہی سبب ہے کاغذی پیراہن ہونے کا۔ ہستی بے اعتبار کی گنجائش نہ ہو سکی۔ اس سبب سے قافیہ مزاحم تھا

اور مقصد تھا مطلع کہنا، ہستی کے بدلے شوخی تحریر کہہ دیا اور اس سے کوئی قرینہ ہستی کے حذف پر نہیں پیدا ہوا۔ آخر خود ان کے منہ پر لوگوں نے کہہ دیا کہ شعر بے معنی ہے۔“

نظم کا پہلا اعتراض تو شعر کے بجائے غالب کی شرح پر ہے۔ نظم یہ تسلیم کرتے ہیں کہ فارسی کے علاوہ اردو میں میر ممنون اور موتن خاں کے کلام میں بھی کاغذی پیراہن سے فریادی کا کنا یہ موجود ہے۔ اس لیے اگر موتن کے معاصر غالب کے کلام میں بھی یہ کنا یہ موجود ہے تو غالباً قابل اعتراض نہیں۔ مگر مرزا کا کہنا کہ ایراسم میں یہ رسم تھی کہ فریادی لباس کاغذی پہن کر منصف کے سامنے جاتا، نظم کو قبول نہیں۔ بعد کے محققین نے متعدد شواہد پیش کر دیے کہ نہ صرف ایراسم بلکہ دوسرے ملکوں میں بھی یہ رسم رہی ہے۔ نظم کا دوسرا اعتراض خود شعر کے الفاظ پر ہے۔ ان کے نزدیک شعر میں شوخی تحریر اصلاً قافیہ کی مجبوری سے لایا گیا ہے ورنہ مرزا کی شرح سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ موقع ہستی بے اعتبار یا اس مفہوم کے لیے کسی لفظ یا ترکیب کا تھا۔ نظم کا مزید کہنا ہے کہ جب تک شعر میں کوئی ایسا لفظ نہ ہو جس سے فتائی اللہ ہونے کا شوق اور ہستی اعتباری سے نفرت ظاہر ہو اُس وقت تک اسے بامعنی نہیں کہہ سکتے۔ نظم طباطبائی کے ان تین اعتراضات میں سے تلمیح کا معاملہ شعر کی شرح سے براہ راست کوئی تعلق نہیں رکھتا اس لیے کہ شعرا کے کلام میں کاغذی پیراہن کی موجودگی کا اعتراف خود نظم نے کیا ہے اب اگر یہ رسم واقعی نہ رہی ہو تو بھی شعری روایت میں اس کنا یے کی تکرار شعر کی قرأت کا معقول ناظر فراہم کرتی ہے۔ بقول جعفر علی خاں اثر:

”فریادیوں کے کاغذی لباس کی تلمیح ایک ضمنی خوبی ہے۔ نفس مضمون کا سمجھنا اس رسم کے علم کا محتاج نہیں۔“

نظم کا دوسرا اعتراض شوخی تحریر پر ہے کہ یہ ترکیب قافیہ کی مجبوری ہے اور اس شعر کے سیاق میں بے معنی ہے۔ شوخی تحریر کا جواز تو غالب کے بیشتر شارحین نے پیش نہیں کیا البتہ مرزا کی شرح میں ہستی ناپائدار کا جو اشارہ موجود ہے اس میں ترمیم و اضافے کی کئی کوششیں ہوئیں۔ ان میں وحید قریشی کا بیان کردہ مفہوم مربوط و مدلل ہے۔ غالب کا شعر:

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا

ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

نقل کرنے کے بعد وحید قریشی لکھتے ہیں:

”ہمارے خیال میں مطلع سردیوان میں بھی اس مفہوم کو بانداز دیگر دہرایا گیا ہے، نہ یہ کہ حیات کے عارضی، فانی یا ناپائیدار ہونے کا بیان ہے۔ نہ ہی فانی اللہ کا کوئی تصور شعر کے مفہوم میں شامل ہے بلکہ بنیادی طور پر نقش کی فریاد اپنے وجود ہستی یا ہونے (Being) کے خلاف ہے کیوں کہ اس کی موجودگی کا مطلب یہ ہے کہ وہ وجود مطلق سے الگ ہو کر وجود پذیر ہوا اور اب نہ صرف جدائی اور غیریت کا احساس اس کے لیے تکلیف دہ ہے بلکہ وہ خود اپنی موجودگی (Existence) کو ہی تکلیف اور عذاب کا باعث خیال کرتا ہے۔ غالب نے مصوری کی لغت میں اس خیال کو ادا کیا ہے کہ نقش جو پہلے مصور کے ذہن میں تھا ایک ادائے بے نیازی سے کاغذ پر منتقل ہو کر پیکر تصویر میں ڈھل گیا گویا اب وہ مصور کی ذات کا حصہ نہیں رہا۔ چوں کہ یہ کاغذی پیراہن پہنے ہوئے ہے اس لیے اس کو فریاد سے کنا یہ قرار دیا اور کاغذی پیراہن سے ضمناً ہستی ناپائیدار کا مفہوم بھی پیدا ہو گیا۔ اب شعر کی شرح یہ ہوگی کہ نقش اپنے مصور کی اس ادائے بے نیازی (شونجی تحریر) کی فریاد کر رہا ہے، جس کے تحت اس کو ہستی کے عذاب میں مبتلا کیا گیا اور یوں وہ مبدائے حقیقی سے جدا ہو گیا اور مزید ستم یہ کہ اس کا وجود بھی عارضی اور فانی ہے۔“

یہ شرح بڑی حد تک مربوط اور مناسب ہے اور اس سے خود وحید قریشی اور شمس الرحمن فروقی کا یہ اشکال بھی رفع ہو جاتا ہے کہ مطلع سردیوان کو شاعری کی عام روایت کے مطابق حمد یہ ہونا چاہیے۔ مذکورہ شرح کے مطابق شعر میں فریاد خالق سے جدائی کی ہے جس سے مخلوق کی اپنے خالق سے محبت کا اظہار ہوتا ہے اس لیے اصلاً یہ شعر حمد یہ ہی ٹھہرا۔ لیکن وحید قریشی کی شرح میں اول تو ’شونجی تحریر‘ کے معنی ’ادائے بے نیازی‘ لیے گئے ہیں اور دوسرے تمام شارحین کی طرح یہاں بھی ’نقش‘ کے معنی مظاہر کائنات ہی ہیں۔

کسی متن میں الفاظ کے مرادنی معنی کا انتخاب اصلاً شرحیاتی دائرے (Hermeneutic Circle) کا پابند ہوتا ہے یعنی اول تو قاری کا علم اور متن سے اس کی توقعات الفاظ کے مرادنی معنی پر اثر انداز ہوتی ہے۔ حسن عسکری نے اردو کی ادبی روایت کا ذکر کرتے ہوئے داغ کے اس شعر:

خوب پردہ ہے کہ چلن سے لگے بیٹھے ہیں

صاف چھپتے بھی نہیں، سامنے آتے بھی نہیں

میں ظہور اور خفا کے مسائل دریافت کیے اور امیر مینائی کے شعر:

وصل ہو جائے ابھی حشر میں کیا رکھا ہے

آج کی بات کو کیوں کل پہ اٹھا رکھا ہے

کو اسی اصول کے تحت روایت باری تعالیٰ کے مسئلے سے متعلق کیا ہے۔ اسی شرحیاتی اصول کے تحت ہم درد یا اصغر کے اشعار کی متصوفانہ تشریح کرتے ہیں۔ دوسری صورت یہ ہے کہ متن کے کسی ایک جزو کے مرادی معنی اس کے بقیہ اجزاء کے معنی کی جہت مقرر کرتے ہیں۔ مثلاً غزل کے اشعار میں محبوب کے لیے استعمال کی گئی صفات کو حقیقی یا مجازی قرار دینے سے شعر کی پوری تشریح متاثر ہوتی ہے۔

غالب کے اس مطلع میں 'نقش' کے مذکورہ مفہوم پر شارحین کے عام اتفاق کے سبب متن میں 'فریادی' اور 'شونہی تحریر' کے مفاہیم بھی متاثر ہوئے اور اس وقت صورت حال یہ ہے کہ 'نقش' کے 'مظاہر کائنات' ہونے کے سبب شونہی تحریر کی کوئی واضح تشریح نہیں ہو سکی۔ حالاں کہ 'نقش' کو صرف اس مولول تک محدود رکھنے کی کوئی وجہ نہیں۔ 'نقش' فارسی کا ایک کثیر المعنوی لفظ ہے۔ بقول

نیر مسعود

”نقش فارسی میں استعمال ہونے والا غالباً سب سے زیادہ وسیع

المفہوم لفظ ہے۔ عالم موجودات کا ہر مظہر اور عالم محسوسات کا ہر تاثر، ہر

خارجی وجود اور ہر داخلی احساس، ہر شے بذات خود بھی اور اس شے کا

تصور بھی، غرض ہر نمود ظاہر و باطن ایک نقش ہے۔“

اتنے کثیر المعنوی لفظ کو مظاہر کائنات سے مخصوص کرنے کا جواز صرف یہ ہے کہ مرزا غالب نے اس سے یہی معنی مراد لیے تھے۔ لیکن اگر ہم شعر کی تعبیر 'نقش' کے مرادی معنی سے شروع کرنے کے بجائے متن کے ایک دوسرے کلیدی لفظ 'تحریر' کی تشریح و وضاحت سے شروع کریں تو متن کے تمام کلیدی الفاظ کے مفہوم کی ایک اور جہت برآمد ہوتی ہے۔ چنانچہ منظور احسن عباسی کے علاوہ پروفیسر شمل نے شعر پر گفتگو 'شونہی تحریر' کو مرکز میں رکھ کر کی ہے۔ شمل لکھتی ہیں:

”اردو کا مطلع سر دیوان، غالب کی قوت اختراع اور کلاسیکی پیکروں کے

تخلیقی استعمال کا بہترین مظہر ہے۔ کاغذی پیراہن (ایک قدیم روایت

کے مطابق فریادی کا لباس) کا تحریر سے یا خط کے ایہام یعنی خطِ رخسار یا مکتوبِ یار سے تعلق نیا نہیں ہے۔ عربی نے اس کی مثال نقل کی ہے۔ صوفی شعراء عطار (۱۲۲۰ء)، رودی (۱۲۷۳ھ) اور عظیم قصیدہ نگار خاقانی (۱۱۹۹ھ) نے یہ ترکیب نظم کی ہے اور امیر خسرو نے تو اسے بہت ہی خوب صورتی سے استعمال کیا ہے:

صنم در کاغذی پیرا من از تو
چو نقش ماہ تو بروئے تقویم

یعنی نئے چاندی طرح بار یک اور سبک۔ یہ پیکر ایک اچھے استعارے کی طرح بالکل مناسب ہے۔ کیا کوئی لفظ بغیر کاغذ پر لکھے ہوئے دکھائی دے سکتا ہے؟ کسی بھی تحریر یا تصویر کے لیے کاغذ ایک لازمی لباس ہے اس لیے ہر تصویر ایک فریادی کے لباس میں ہوتی ہے۔ اس کے معنی یہ کہ غالب کے نزدیک لکھا ہوا یہ لفظ کاتب کا شاکی یا فریادی ہوتا ہے۔ تم نے مجھے لکھا ہی کیوں؟ شاید صرف اپنی قوت اور طاقت یا اپنی مہارت یا ہاتھ کی خوب صورتی کا اظہار کرنے کے لیے یہ سوچے بغیر کہ قلم رکھ دینے کے بعد جب اس کا مقدر تبدیل نہ کیا جاسکے گا تو اس تحریر/ تصویر کو کتنی مشکلات/ مصیبتوں کا سامنا کرنا پڑے گا نوشتہ تقدیر یا سر نوشت کا اسلامی تصور اور قدحِ القلم کا خوف غالب کے اس شفاف متن کی تہ میں موجود ہے جو بلاشبہ انسانی حیات کا تھریباب کا، سبکی لین کم سے کم الفاظ میں بے کم و کاست بیان ہے۔“

تشریح کے آخری حصوں میں اگرچہ کاغذ پر لکھی ہوئی تحریر کو حیات انسانی سے متعلق کر دیا گیا ہے، لیکن شعر میں تحریر کی مرکزیت کو نمایاں کر کے شمل نے معنی کی ایک اور جہت کھول دی ہے اور اس کی تصدیق کہ نقش کے مفہوم میں تحریر بھی شامل ہے، خود غالب کے متعدد اشعار سے ہوتی ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں جن میں نقش کے ساتھ تحریر کا تلازمہ لازماً موجود ہے:

گر دکھاؤں صفحہ بے نقش رنگ رفتہ کو
دستِ روضہ تبسم یک قلم انشاء کرے

کس قدر فکر کو ہے نالِ قلم موئے دماغ
کہ ہوا خونِ نگہ، شوق میں نقشِ تمکین

بت پرستی ہے بہارِ نقشِ بندی ہائے دہر
ہر صریرِ خامہ میں یک نلکہِ ناقوس تھا

جوشِ گل کرتا ہے، استقبالِ تحریرِ اسد
زیرِ مشقِ شعر ہے، نقشِ از پے احضارِ باغ

عجب نہیں پے تحریرِ حالِ گر یہ چشم
بر روئے آب جو ہر موجِ نقشِ مسطر ہو

گر صفیٰ کو نہ دیجیے پروازِ سادگی
جز خطِ عجزِ نقشِ تمنا نہ کیجیے

یہاں صرف وہ اشعار پیش کیے گئے ہیں جن میں نقش کا تعلق تحریر سے ہے۔ اگر ان اشعار کو بھی ان مثالوں میں شامل کر لیں جن میں نقش کو مصوری یا تصویر سے متعلق کیا گیا ہے تو واضح ہوتا ہے کہ نقش کے مفہوم میں تحریر اور اس حوالے سے بعض جگہ صراحتاً اور اکثر کنایہ اپنی شاعری کا مفہوم بھی شامل ہے۔ اس مفہوم کی روشنی میں 'شوخی تحریر' نہ صرف موزوں ہے بلکہ مناسبت کی خوب صورت مثال بھی ہے۔ مسئلہ یہ ہے کہ 'نقش' کی طرح 'شوخی' کا بھی کوئی قطعی مفہوم نہیں۔ اس کے تلازموں میں توجہ، بے نیازی، تیزی، شدت کے علاوہ وفور اور کثرت کا مفہوم بھی شامل ہے۔ خود غالب نے شوخی کو مختلف الفاظ کے ساتھ ترکیب دے کر اس لفظ کی مختلف تعبیرات کا انتہائی فنکاری سے استعمال کیا ہے۔ کلامِ غالب سے بعض مثالیں ملاحظہ ہوں:

شوخیِ نیرنگِ صیدِ وحشت طاؤس ہے
دامِ ہنرے میں ہے پروازِ چمنِ تسخیر کا

سادگی یک خیال شوخی صد رنگ نقش
حیرت آئینہ ہے، جیب تامل ہنوز

شوخی اظہار غیر از وحشت مجنوں نہیں
لیلا معنی اسد محمل نشین راز ہے

بہ ذوق شوخی اعضا تکلف بار بستر ہے
معاف پیچ و تاب کشمکش ہر تار بستر ہے

چاہے گر جنت، جز آدم وارث آدم نہیں
شوخی ایمان زاہد، سستی تدبیر ہے

ہے ناز مفلساں زیر از دست رفتہ پر
ہوں گل فروش شوخی داغ کہن ہنوز

لے زمین سے آسمان تک فرش تمہیں بے تابیاں
شوخی بارش سے مہ فوراً سیماب تھا

شب کہ ذوق فتنگو سے تیری دل بے تاب تھا
شوخی وحشت سے افسانہ فسوں خواب تھا

ان اشعار میں شوخی کی دالائیں، مفہوم کی غنی غنی جہتیں کھلتی ہیں۔ پہلے شعر میں شوخی، رنگ کی کثرت اور تیزی پر دالالت کرتی ہے جب کہ دوسرے شعر میں سادگی کے مقابلے میں شوخی، رونق اور رنگ کے لیے استعمال ہوئی ہے۔ شوخی اظہار کو وحشت سے متعلق کر کے غالب نے تیسرے شعر میں 'بے محابا' کی ایک نئی دالالت 'شوخی' سے منسلک کر دی ہے۔ 'شوخی' اعضا اور 'شوخی' ایمان زاہد خود غائب کی شوخی اظہار کا ثبوت میں۔ 'ایمان زاہد' کی شوخی 'تدبیر کی سستی' کے مقابل قناری

گئی ہے۔ اس طرح شوخی میں تیزی، تحرک، کثرت اور شدت کی تعبیرات نمایاں ہو گئی ہیں۔ مثال کے آخری دو اشعار میں (شوخی، بارش اور شوخی و وحشت) و فور اور کثرت کے مفہوم میں نظم کی گئی ہے۔ شوخی کی ایک اور دلالت کا ذکر تصوف کے حوالے سے آتا ہے:

شوخی = (تصوف) کثرت التفات، اللہ تعالیٰ سے لو لگانے کا عمل:

شوخی و رمی کر نہ کر

کرچہ اچھے حق تجھ طرف

(۱۹۳۵ء، تحفۃ المومنین، ص ۷۸)

شوخی کثرت التفات کو کہتے ہیں کہ جو معشوق کی جانب سے ہو۔

(۱۹۲۱ء، مصباح المعریف، ص ۱۵۵)

لغت ترقی اردو بورڈ کراچی، پاکستان، ص ۱۲)

توجہ یا التفات کی کثرت کا یہ مفہوم براہ راست تو نہیں لیکن مثال کے کئی اشعار میں زیریں لہر کی طرح موجود ہے۔ مرزا نے شوخی کی اتنی متنوع اور کثیر دلالتیں نمایاں کر دی ہیں کہ سیاق کی عائد کردہ تحدید کے باوجود بعض مرتبہ ایک ہی شعر میں متنوع دلالتیں یک جا ہو گئی ہیں۔

متن کا تیسرا کلیدی لفظ 'فریادی' نقش بہ معنی تحریر سے ایک لطیف مناسبت رکھتا ہے۔

لغات میں فریاد کے معنی فغاں، شکایت بہ آواز رسا، بانگ رسا اور یاوری خواستن بہ آواز بلند کے آئے ہیں اور نقش/تحریر آواز ہی سے محروم ہوتی ہے۔ متن میں اس لفظ کے ساتھ 'کس کی' کا

استفہام استعمال کر کے غالب نے امکان کی تمام جہات کھلی چھوڑ دی ہیں۔ نقش کا مفہوم اگر انسان

یا مظاہر میں تو فریاد خود اپنے خالق سے اور اگر 'نقش' تحریر یا کلام شاعر ہے تو ایک طرف یہ فریاد

اپنے تخلیق کار (شاعر) سے ہے (شمل نے فریاد کو بہت موزوں سوالوں کی شکل دی ہے) اور

دوسری طرف اپنے قاری سے بھی۔ اس موخر الذکر صورت میں فریاد شکایت نہیں بلکہ کیفیت یا

نوعیت پر توجہ کی درخواست یا خواست گاری ہے یعنی شکایت یہ نہیں کہ ذکار/شاعر نے اسے ایسا

کیوں بنایا بلکہ طلب اس کی کہ تخلیق کی کیفیت یا نوعیت پر توجہ کی جائے۔ اس طلب میں صورت

حال کی توصیف اور داد بھی مقصود ہے۔ اس میں مرزا نے طریقہ یہ رکھا ہے کہ نقش سے فریاد

کراتے ہیں مگر خود تخلیق کار کی حیثیت سے اپنے فن کی داد چاہتے ہیں۔ حضرت علی کے ایک

قصیدے میں بھی ٹھیک یہی طریقہ استعمال کیا گیا ہے:

پہنے ہے کاغذِ امیری، نیساں

یہ تک مایہ ہے فریادی جوشِ اہمار

یہاں بظاہر بادل حضرت علی کے جوش اہثار کا فریادی ہے لیکن اس فریاد سے شاعر کا مقصود حضرت علی کی ایک صفت کا اظہار ہے۔ فریاد کی یہی دوہری کیفیت غالب کے مطلع میں بھی ہے، ایک طرف تو متن میں نقش کو تحریر کی شوخی کا فریادی کہا جا رہا ہے اور دوسری طرف یہ فریاد اصلاً اپنے قاری سے ہے اور وہ بھی لغوی مفہوم میں بہ طرز شکایت نہیں بلکہ بہ انداز توجہ طلبی کہ شاعر کی تحریر تازگی، شگفتگی اور دل کشی کے علاوہ اپنی فنکاری ہمہ جہتی، وفور اور شدت کے سبب قابل توجہ ہے۔ اب پیکر تصویر کا مفہوم حالی سے سنئے۔ حالی نے 'یادگار غالب' میں فارسی دیوان غالب کے مقدمے سے مرزا کے چند جملے نقل کر کے خود متن میں اور پھر حاشیے پر ان کی تشریح کی ہے۔ مرزا اپنے مقدمے میں لکھتے ہیں:

”کہن دا غمہائے جنوں است، سر اہ ناخن شوخی نفس خراشیدہ گر ما گرم
خونابہ درونست، یہ تف پنبائی دل ناگہ از ناسور ترادیدہ۔ کاغذی
پیرہنا نند (یعنی دادا خواہا نند) چوں پیکر تصویر از حیرت واقعہ خاموش
(یعنی اپنی بے قدری سے حیران ہیں) مشعل بکف گرفتگانند (یعنی فریاد
دیوانند) چوں آذر از در و دل سے پوش۔“

مرزا کے اس بیان کی مزید تشریح کرتے ہوئے حالی لکھتے ہیں

”الفاظ کو اس لیے کہ وہ کاغذ پر مرقوم ہیں، کاغذی پیرہن کہا ہے اور
کاغذی پیرہن دادخواہ کو کہتے ہیں۔ دوسرے فقرے میں معانی کو اس
لیے کہ ان کی روشنی حروف کی سیاہی میں پوشیدہ ہے۔ مشعل بہ کف اور یہ
پوش کہا ہے۔“

(’یادگار غالب‘ ص ۴۱۵)

گویا حالی کی تشریح کے مطابق اشعار کا پیکر تصویر ہونا اپنی بے قدری پر حیرانی کے سبب ہے اس لیے پیرہن کاغذی کی واقعی صورت حال، دادخواہی کی علت بن جاتی ہے۔

اب صورت یہ بنتی ہے کہ اگر ایک مخصوص تلمیح کے سیاق میں رکھ کر دیکھنے کے بجائے
پیرہن کاغذی کو تحریر/ تصویر کے لیے لازمی صورت حال تصور کیا جائے اور نقش کے ماورائے متن
مرادی معنی (مظاہر کائنات) کے حوالے سے شعر کے دوسرے الفاظ کے معنی متعین کرنے کے
بجائے دوسرے کلیدی لفظ تحریر کے مروجہ مفہوم کے حوالے سے الفاظ کی دالیں مرتب کی جائیں
تو یہ متن خود اپنی معنویت پر توجہ کا طالب ہے۔ شاعر ایک واقعی صورت حال کی نئی علت بیان

کر کے بہ طرزِ تہلیل یا بے نیازی سے سوال کرتا ہے کہ یہ نقش کس کی تحریر کی شوخی کا دادخواہ ہے اور مقصد قاری سے اپنی فنکاری اور تخلیقی فطانت کے مظہر کی دل فریبی اور حسن پر توجہ کی خواہش ہے۔ متن میں عملاً ہر لفظ کئی سطحوں پر فعال ہے۔ یعنی شعر غالب اپنے لباس کاغدی میں (جو ایک واقعی صورتِ حال ہے اور کنایہ فریادی کا) اپنی ناقدری پر مثل تصویر حیران (تصویر پھر ایک واقعی صورتِ حال اور نتیجہ حیرانی کا) قاری سے شوخی تحریر کا دادخواہ ہے۔ تحریر کی یہ شوخی تازگی، شگفتگی اور دل کشی کے حوالے سے ایک اسلوب اور خود تحریر کی صفت ہے اور معنوی تہ داری، ہمہ جہتی اور وفور معنی کے اعتبار سے فنکاری کی تخلیقی فطانت کی مظہر بھی۔

اس طرح غالب کا مطلع سر دیوان ان کے کلام کا مقدمہ اور مثال دونوں بن جاتا ہے کہ شاعر کے نزدیک اس کلام کو جس توجہ سے خلق کیا گیا ہے اس کی فنکاری داد طلب ہے۔ مزید یہ کہ مطلع کا ہر اہم لفظ مفہوم کی کثیر جہات کے سبب ایک دوسرے سے اتنی سطحوں پر مربوط ہے کہ سبب اور نتیجہ والی نثری منطق اس تخلیقی وفور کی تحدید نہیں کر سکتی یہ گویا خود غالب کے تخلیقی طریقہ کار کی مثالی صورت بھی ہے۔ دیوان کے پہلے ہی مطلع میں اپنے تخلیقی طریقہ کار کی وضاحت اور مثال دونوں پیش کر کے غالب نے گویا اپنے متن کی قرأت کا جہت نما متعین کر دیا ہے۔ یہی اس مطلع سر دیوان کا امتیاز بھی ہے۔



غالب کا حسن فکر اور حقیقت آگہی

’جاوید نامہ‘ میں اقبال نے غالب کا شمار ارواحِ جلیلہ میں کیا ہے۔ یہ وہ مضطرب ارواح ہیں جو ایک ماورائی محور کے اطراف گھومتی رہتی ہیں، یہ وہ ستارے ہیں جو گردشِ پیہم میں لگے ہوئے بہشت کو بھی خاطر میں نہیں لاتے۔

مولانا رومی کی زبان سے ہمارے علم میں یہ بات لائی جاتی ہے:

غالب و حلاج و خاتونِ عجم شور با افکند در جانِ حرم
این نواہا روح را بخشد ثبات گرمیِ او از درونِ کائنات

جس بصیرت سے اقبال نے مذکورہ بالا روایت شکن شخصیتوں کی معنویت کو اجاگر کیا ہے وہ بہت فکر انگیز ہے اور خود اقبال کے فکری رجحان کی غماز بھی۔ روایات سے انحراف اقبال کو ان سے بے گانہ نہیں کرتا بلکہ اس سے ان کی معنویت اور کھل کر سامنے آتی ہے۔ لیکن جب ہم ان محرکات کی تہ میں جانے کی کوشش کریں جن کے تحت اقبال نے ان مضطرب ہستیوں کو ایک مقام پر رکھا ہے تو اس کا جواب آسان نہیں۔ اقبال کے ساتھ شاید ہم یہ کہنے میں پس و پیش نہ کریں کہ ان کے نالوں کی صدا روح کو استقامت بخشی ہے اور کائنات ان کی پیش سے فروزاں ہوتی ہے۔

پھر بھی یہ ماننا پڑے گا کہ ان تینوں کا عالم جدا ہے اور ان کا تصور زیست جدا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کے پیش نظر ان کی تاریخی شخصیت نہیں بلکہ ان کی علامتی حیثیت رہتی ہے۔ ان میں اضطراب تو مشترک ہے لیکن اس اضطراب کا محرک مختلف۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ ان کی علامتی حیثیت تاریخ سے رشتہ بالکل منقطع نہیں کرتی۔ وہ اس طرح علامتی نہیں جس طرح کہ نیتشے (Nietzsche) کا زرتشت۔ تاریخی زرتشت ایک عظیم مذہب کا بانی اور منفرد مذہبی جہت کا

ترجمان ہے۔ جرمن مفکر کا زرتشت خود وہ ہے اور اسی کی ترجمانی کرتا ہے۔ اس کا تاریخ سے کوئی واسطہ نہیں۔

اب دیکھنا یہ ہے کہ کس حد تک غالب، طاہرہ اور حلاج ایک ہی آنجہانی مقام سے وابستہ قرار دیے جاسکتے ہیں۔ اقبال کی ملاقات ان سے مولانا روم کی رہنمائی میں قنک مشتری پر ہوتی ہے۔ طاہرہ اور حلاج میں یہ مشابہت ضرور ہے کہ دونوں ارضی اقتدار کی ناہمی کا شکار ہو گئے گو کہ حلاج کی بصیرت و آگہی کا عالم طاہرہ سے کہیں زیادہ وسیع تھا۔ طاہرہ کے متعلق کچھ کہنا مشکل ہے کیوں کہ اس کے حالات کا، خذ کچھ معتبر نہیں جو کچھ ہم کہہ سکتے ہیں وہ ان کے کلام سے جس کا اظہار اس افنی غزل سے ہوتا ہے جس کی نغمہ سرائی وہ خود کرتی ہے:

از پئے دیدن رخت بچو صبا فتادہ ام خانہ بخانہ در بدر کوچہ کوچہ کو بکو
در دل خویش طہر گشت دندید جز ترا صفحہ بہ صفحہ لا بہ لا پردہ بہ پردہ تو بہ تو

حلاج کے متعلق تو ہم فرانسیسی محقق Massignon کی تحقیقات کی بنا پر بہت کچھ جانتے ہیں اور جو عام یہ تاثر اس نے چھوڑا اس کی فارسی شاعری شاہد ہے۔ اس کی زندگی اور موت کی گونج، طہار و رومی سے لے کر صوفی و غیر صوفی شعراء کے کلام میں یکساں پائی جاتی ہے، خواہ اس کے متعلق ابن تیمیہ اور ان کے مسابک کے اکابر کی رائے کچھ کیوں نہ رہی ہو۔ خواہ خود صوفیاء میں اس کے بارے میں اختلاف چھ ہی کیوں نہ رہا ہو اور اس کے قول انا الحق کی تعبیر کچھ ہی کیوں نہ کی جائے۔ اس کی شہسیت اور اس کے عالم فکر و نظر میں کوئی تضاد نہ تھا۔ حلاج کا یہ قول مشہور ہے: ”اگر تو ان پر وہ اعشرف کرتا جو تو نے مجھ پر کیا ہے تو وہ نہیں کرتے جو وہ کر رہے ہیں۔ اگر تو مجھ سے وہ پوشیدہ رکھتا جو تو نے ان سے پوشیدہ رکھ دیا ہے تو میں اس آزمائش کو برداشت نہ کر سکتا۔“ بارشہ طہرہ اور منصور بن ارضی بہت اور ان کی ماورائی جہت میں کوئی ابہام نظر نہیں آتا۔ لیکن کیا یہ بات حلاج کے متعلق بھی صحیح ہے؟ اس کا جواب اثبات میں دینا مشکل ہے۔ غالب کی دو جہتیں ہیں ایک تو ان کی انجہانی جہت جہاں ان کو غم روزگار ہر وقت ستاتا رہتا ہے۔ زمانے کی ناقد روائی و ہر وقت شکایت ان کے لبوں پر رہی۔ اس اعان کے باوجود کہ نہ ستائش کی تمنہ ہے و نہ صلہ پر و اذ ہے ستائش و صلہ کی خواہش نے کبھی ان کا ساتھ نہ چھوڑا۔

ان کی شاعری کی یہ سطح وہ ہے جس میں اپنی حراماں نصیبی کا اظہار ہے، خدا سے بھی تہ ہے اور زمانے سے بھی۔ ساتھ ہی فخر و مباہات خاندان و نسب پر۔ افراسیاب سے رشتہ

جوڑتے ہیں اور اپنے سلجوتی النسل ہونے پر ناز کرتے ہیں:

سلجوقیم بہ گوہر و خاقانیم بہ فن
توقع من بہ سخر و خاقان برادرست

زندگی جب اس شکل سے گذری غالب
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

کچھ تو دے اے فلک نا انصاف
آہ و فریاد کی رخصت ہی سہی

ہم کہاں کے دانا تھے کس ہنر میں یکتا تھے
بے سبب ہوا غالب دشمن آسمان اپنا

خواہشات کا تعلق اس زندگی کی آسودگی سے ہوتا ہے۔ ایک خواہش پوری نہیں ہوتی دوسری جنم لیتی ہے۔ ہر خواہش پہ دم نکلتا ہے اور بھی بہت کچھ۔ خواہش پوری ہونے کے بعد بھی خواہش کی آگ جلتی رہتی ہے اور دکھ درد سے نجات نہیں ملتی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غالب بھی خواہشات کے بوجھ سے کچھ کم کبیدہ خاطر نہ تھے۔ خواہش بے پوری نہیں ہوتی تو حسرت چھوڑ جاتی ہے۔ چنانچہ غالب بھی بڑی حسرت سے کہتے ہیں۔

نموشی میں نہاں خوں شہد اکھوں آرزوئیں ہیں
چراغ مراہ ہوں میں بے زباں گور غریباں کا

ساری دنیا کی شاعری میں عیش و محبت کی کوخ سنائی دیتی ہے خواہ وہ مغرب کی شاعری ہو یا مشرق کی۔ عشق و محبت کا اظہار اسی وقت حقیقی ہوتا ہے جب وہ خود شاعر کے اپنے دکھ درد کا تجربہ ہو۔ مجازی عشق کے لیے بھی حقیقی (Authentic) ہونا ضروری ہے ورنہ وہ نقالی کے سوا کچھ حقیقت نہیں رکھتا۔

اب رہا یہ سوال کہ غالب کا عشق کس قسم کا تھا۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں مرحوم نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ وہ محبت کے ذریعے سے اپنی تنہائی میں کمی پیدا کرنا چاہتے تھے اور وہ جنسی

آسودگی کے لیے غم عشق میں مبتلا ہوئے جو ان کے ہاں ایک زبردست شعری محرک بن گیا۔ اس کے مقابل انھوں نے ڈاکٹر عبدالرحمن بجنوری مرحوم کی یہ عقیدت مندانہ رائے رکھی ہے کہ ان کا عشق لذات حرمیہ سے پاک ہے اور اس میں ”جذبات کی کامرانی اور خواہشات کی کام جوئی کا کوئی عنصر نہیں ہے“ (غالب اور آہنگ غالب، ص ۱۵۱، دوسرا ایڈیشن)۔

لیکن شاعر بھی ایک بشر ہے کیا کہیے۔ یہ کہنا کہ اس کی حاجت ”آرزوئے بشریہ سے لا تعلق ہے“ کیا معنی رکھتا ہے۔ عشق وہوس کا تعلق انسانی زندگی میں کچھ اس طرح پوست ہے کہ اس کا اپنا امتیاز ہر وقت ممکن نہیں لیکن اس کو نظر انداز بھی نہیں کیا جاسکتا گو غالب پر یہ الزام لگایا جاسکتا ہے کہ انھوں نے اپنے تعلق کو عشق اور رقیب کے تعلق کو ہوس کا نام دیا ہے:

حسن اور اس پہ حسن ظن، رہ گئی بوالہوس کی شرم
اپنے پہ اعتماد ہے غیر کو آزمائے کیوں!

ہر بوالہوس نے، حسن پرستی شعار کی
اب آہوئے شیوہ اہل نظر گئی

جبلی جنسی تقاضوں کی تسلی اپنے حدود میں جواز رکھتی ہے اور افزائش نسل کو ممکن بناتی ہے لیکن جب وہ حدود سے تجاوز کر جائے اور خود مقصد بن جائے تو اس کو ہوس کے نام سے یاد کیا جاتا ہے، جو خاندان کی اور معاشرے کی بربادی کا باعث بن سکتی ہے۔ لیکن یہ ہو سکتا ہے کہ ایک رند شاہد باز بھی اپنی راہ میں ایسے تجربے سے گزرے کہ ہوس کا مطلوب خود محبوب بن جائے اور عشق کی آگ بھڑک اٹھے کیوں کہ عشق کسی کے بس کی بات نہیں۔

عشق پہ زور نہیں، ہے یہ وہ آتش غالب

کہ لگائے نہ لگے اور بجھائے نہ بنے

ہو سکتا ہے کہ ہوس کے کوچے میں غالب کے اندر عشق کی روشنی فروزاں ہوئی ہو اور اس کے ساتھ ہی رشک کی آگ بھڑکی ہو۔ یہ کوئی غیر معمولی بات نہیں کہ کوئی تجربہ ہوس سے شروع ہو کر عشق میں تبدیل ہو جائے۔ غالب کے اظہار عشق میں سچی محبت کی پرچھائیاں ضرور ملتی ہیں۔ عشق کی سب سے بڑی پہچان جو اسے ہوس سے ممتاز کرتی ہے وہ یہ کہ اس تعلق کو موت منقطع نہ کر سکے۔ وہ نہ جو ایک نامعلوم محبوبہ کی ارضی جدائی پر لکھ ہے اس کی بھرپور غمازی کرتا ہے۔ جنسی خواہش کا

تعلق تو حاضر سے ہے، ممکنات سے ہے، لیکن عشق ایک سرمدی لگن ہے جس کو موت مٹ نہیں سکتی۔ وقت کے گزرنے کے ساتھ وہ ایک مستقل کرب کی شکل میں باقی رہ سکتا ہے۔ ان کی محبوبہ کے نوے میں ایک ایسا جذباتی پہچان پایا جاتا ہے جو ان کی شاعری میں کہیں اور اس شدت اور لطافت کے ساتھ نہیں ملتا اور جہاں استفہامیہ انداز اختیار کیا ہے وہاں شاعر کی شدت غم کا اظہار مقصود ہے:

تیرے دل میں گر نہ تھا آشوب غم کا حوصلہ
تو نے پھر کیوں کی تھی میری غم گساری ہائے ہائے
کیوں میری غم خواری کا تجھ کو آیا تھا خیال
دشمنی اپنی تھی میری دوست داری ہائے ہائے

غم عشق ہی سے زندگی کے معنی کھلتے ہیں اور آدمی آب و گل کی دنیا میں رہتے ہوئے بھی آب و گل کی دنیا سے اونچا ہو جاتا ہے:

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا
درد کی دوا پائی، درد لا دوا پایا

اور غم کی قیمت کا یقین اس کی نسبت سے ہوتا ہے جیسا کہ ان کا فارسی کا ایک لطیف شعر ہے:

اے کہ بدیدہ غم زتست و یک بسینہ غم زتست
بازش غم کہ ہم زتست خاطر شادی و ہد

اب جب کہ غالب ہوس کے بھونچال سے نکل کر عشق کے طوفان میں گھر جاتے ہیں یہاں نہ تو 'پیش دتی' کام آتی ہے اور نہ 'عذر مستی' کا سہارا لینے کی ضرورت پڑتی ہے۔ اب وہ اپنی زمین پیوستگی پر غلبہ پا کر یہ کہنے کے قابل ہوتے ہیں:

دونوں جہاں دے کے وہ سمجھا کہ خوش رہا
یاں آپڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

یہی وہ مقام ہے جہاں شاعر اس اپنی انجمنی بشریت پر غلبہ پا کر وہ آنجہانی مقام حاصل کرتا ہے جہاں اس کو طاہرہ اور حلاج کی ہم نشینی نصیب ہوتی ہے۔

اب ہم اقبال کے تصوراتی حدود سے کچھ ہٹ کر غالب کی حقیقت آگہی اور خود آگہی پر ایک طائرانہ نظر ڈالیں گے۔ ہر آرٹ میں بشمول شاعری شاعر کی انفرادیت کا دو طرح سے اظہار ہوتا ہے۔ ایک طرف تو اس کی زندگی کے سارے نشیب و فراز ہیں جن سے وہ گزرتا ہے اور وہ

ساری ناکامیاں اور حسرتیں جو اس کے مقدر میں رہتی ہیں۔ ساتھ ساتھ وہ کوتاہیاں بھی ہیں جن کو وہ عبور نہ کر سکا۔ وہ جن مرحلوں اور تجربات سے گزرا ہو ان کے شاعرانہ اظہار کے بعد وہ صرف حادثات نہیں رہتے بلکہ وقتی اعتبار کو کھو کر اپنی زمانی اور مقامی جہت کو عبور کر جاتے ہیں۔ مدحیہ عقائد اور ہجو میں وقتی جہت عبور نہیں ہونے پاتی اس لیے وہ کوئی دیر پا اثر نہیں چھوڑتے اور ان پر فن کا اطلاق بھی مشکل ہی سے ہو سکتا ہے ان میں نہ جمالیاتی اقدار کی ترجمانی ہوتی ہے نہ انسانی زیست کے کسی پہلو کا جمالیاتی اظہار۔ شاعر کے تجربات شخصی ہوتے ہیں لیکن اس کا اظہار جب ایک فنکار کرتا ہے تو ان پر ابدیت کی مہر لگ جاتی ہے اس کا ماتم اس کا اپنا ماتم نہیں رہتا بلکہ ہر ایک کا ماتم بن جاتا ہے۔ اگر وہ محبت کرتا ہے تو اس کا کرب اور اس کی آرزو آفاقی حیثیت اختیار کر لیتی ہے گو اس کا اظہار اس کا اپنا مخصوص ہوتا ہے۔ ایک طرف تو یہ ضروری ہے کہ اس کی محبت بس اس کی محبت رہے لیکن اس کی گونج ہر ایک سن سکے، اس کا اضطراب ہمیں بھی بے چین کرے اور اس بے چینی سے ہم لطف اندوز بھی ہو سکیں۔

پہلے تو اس کا تاثر ہے جس کو تخیل صورت بخشتا ہے پھر اس کے مقابل تخیل ہی کے واسطے ایک ایجابی تاثر پیدا کرتا ہے۔ ہر صورت میں تخیل کو تاثر پر تقدم حاصل ہے۔ اس کی حاجت کو ہم وقتی طور پر اپنے میں سمو لیتے ہیں اور شاعر کی چاہت جس کا اظہار اس نے ایسے الفاظ میں کیا ہے وقتی ہوتے ہوئے بھی اس کی زندگی کا اثاثہ حصہ بن جاتی ہے۔ غالب نے اپنے جواں مرگ عزیز کا بھی ماتم کیا ہے اور اپنی محبوبہ کے مرنے پر بھی آنسو بہائے ہیں۔ دونوں نوحوں میں شدت غم کا بڑے لطیف اور مناسب انداز میں اظہار کیا ہے۔ ایک کے مرنے سے گھر کا نقشہ ہی بدل گیا۔ دوسرے کے مرنے سے عمر بھر کا پیانہ وفا شرمندہ معنی نہ ہو سکا۔ ان جائزہ حادثات کے محرکات تو وقتی تھے لیکن شاعری میں ان کے اظہار نے ان کو وقت کے چنگل سے چھڑا لیا۔ شاعر کا ماتم وقتی ہے لیکن ان کا شعری اظہار زمانے کی دست برد سے محفوظ ہے، اب ہم کو یہ فکر نہیں کہ وہ عزیز کون تھا یا وہ محبوبہ کون تھی جس کے غم میں شاعر نے آنسو بہائے ہیں، اب ہم ان نوحوں کے جواب میں ایسے تجربے سے گزرتے ہیں جس میں تخیل اور تاثر دونوں کی آمیزش ہے اور جو اپنا نہ ہوتے ہوئے بھی اپنا ہے۔

غالب کی شاعری اس حیثیت سے بہت ممتاز ہے کہ یہاں ایسے عناصر بھی ملتے ہیں جو آج کل کے فلسفہ زیست (Philosophy of Existence) کے ساتھ مخصوص ہیں۔ فلسفہ زیست کی کئی صورتیں ہیں اس وقت ہمارے پیش نظر اس کے سب سے زیادہ

وقع اور موثر جرمن ترجمان ہائی ڈگر (Heidegger) کا اسلوب نظر و فکر ہے، وہاں وحشت اور موت کو کافی اہمیت حاصل ہے۔ اس نقطہ نظر سے وحشت ایک نفسیاتی کیفیت کی شکل میں ہمارے سامنے نہیں آتی بلکہ زیست ہی کا تعین و اعتبار ہے۔ دنیا کا علم بھی وحشت ہی کے راستے ملتا ہے۔ ہمارے ارضی شعور سے وحشت وابستہ ہے۔ وحشت کا کوئی محرک نہیں ہوتا، ہم جیتے ہیں وحشت کے ساتھ، غائب کے پاس بھی وحشت کا ایک خاص مقام ہے۔ یہ کیفیت جو ہر آدمی کے وجود کے ساتھ لگی ہے اور جس کا پورا شعور ایک حساس آدمی ہی کر سکتا ہے۔ وہ جب شدت اختیار کرے تو ذہنی انتشار کا بھی باعث ہو سکتی ہے۔ شاید غالب بھی اس دور سے گزرے ہوں۔

باغ پا کر خفقانی، یہ ڈراتا ہے مجھے

سایہ شاخ گل افنی نظر آتا ہے مجھے

یہ وحشت جو انسانی زیست کا ایک اعتبار ہے اس وحشت سے مختلف ہے جو ایک نفسیاتی کیفیت ہے اور عشق و محبت کا شاخسانہ:

عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی

میری وحشت تیری شہرت ہی سہی

موت کا بھی اس احاطہ فکر میں مخصوص مقام ہے۔ موت اور محبت دو ایسے تجربات ہیں جن کی قائم مقامی نہیں ہو سکی۔ موت میری اپنی ہے میری طرف سے کوئی مر نہیں سکتا۔ محبت بھی میری اپنی ہے یہ بھی کسی دوسرے کے سپرد نہیں کی جا سکتی۔ پیدائش نے ہاتھ ہی موت کا کھٹکا لگا جاتا ہے۔ یہ کھٹکا بھی خوف و جھل میں ہم کو مضطرب کرتا ہے، کبھی ترس و زللہ کی شکل میں، غائب کے پاس موت کا شعور ان اعتبارات کے ساتھ رونما ہوتا ہے:

تھا زندگی میں موت کا کھٹکا لگا ہوا

اڑنے سے پیشتر ہی مراد لگ زرد تھا

منحصر مرنے پہ ہو جس کی امید

ناامیدی اس کی دیکھا چاہیے

غالب اپنے عشق کی منزلیں روایتی دنیا میں ہی رہ کر طے کرتے ہیں اور روایتی تصورات کی پرچھائیاں قدم بہ قدم ملتی ہیں۔ اس روایت سے کوئی شاعر چشم پوشی نہیں کر سکتا ورنہ اس کی شاعری

نا قابل فہم ہو جائے گی لیکن شاعر کا کمال یہ ہے کہ روایتی اعلام سے فائدہ اٹھاتے ہوئے بھی وہ روایتی پابندیوں سے خود کو آزاد کر سکے۔ غالب کے پاس رقیب بھی ہے، شک بھی۔ اسے رسوائی اور ملامت کا سامنا ہے، ناامیدی و حرماں نصیبی ہے لیکن اس کے ساتھ روایتی تصورات روایتی ہوتے ہوئے بھی روایتی نہیں۔

غالب کا رقیب اس کا ہے کسی دوسرے کا نہیں ہو سکتا۔ شک بھی اس کا اپنا ہے۔ جس بدگمانی کا وہ شکار ہوتا ہے وہ اپنی ایک انفرادیت رکھتی ہے دنیا سے بیزار بھی اور دنیا سے لگاؤ بھی۔ دنیا اس کے لیے ایک وحشت کدہ ہے جس سے وہ فرار چاہتا ہے لیکن موت کی آرزو دنیا سے وابستگی کی علامت ہے موت وہ اس لیے چاہتا ہے کہ یہاں اس کو وہ مقام نہیں ملا جس کا وہ مستحق تھا۔ لیکن غالب کی آرزو ذوجہتی ہے۔ موت کی وہ آرزو کرتا ہے آلام حیات سے تنگ آکر اور ساتھ ہی بے کسی کی انتہا یہ ہے کہ موت ہی کا ایک سہارا رہ گیا تھا جو غم دنیا سے نجات دلا سکے۔ لیکن وہ امید ہی جس کا انحصار موت پر تھا جواب دے دے تو خیال مرگ سے بھی تسکین ممکن نہیں:

خیال مرگ کب تسکین دل آزرده کو بخشے

مرے دامِ تمنا میں ہے ایک صید زبوں وہ بھی

جب کوئی آرزو پوری نہیں ہوتی تو ناچار آدمی موت کی آرزو کرتا ہے اور یہ بھی اور دوسری آرزوؤں کی طرح شرمندہ معنی نہیں ہوتی لیکن شاعر جب دکھ اور سکھ کی کشمکش سے بلند ہوتا ہے تو اس کے سامنے ایک نیا افق پیدا ہوتا ہے۔ اب وہ دنیا سے تنگ اپنی مرادوں کی ناقصی کی وجہ سے نہیں بلکہ دنیا سے تنگ اس کی تنگی کی وجہ سے ہے۔ اس کی پرواز کے لیے وسعت چاہیے اور وہ زندگی کے حدود کو عبور کرنے سے ہی حاصل ہو سکتی ہے:

بیضہ آسا تنگ بال و پے یہ ہے کنجِ قفس

از سر نو زندگی ہو، مگر رہا ہو جاسیے

میر صاحب نے بھی زندگی کی عبوری جست کو بڑے لطیف انداز میں بیان کیا ہے:

مرگ ایک زندگی کا وقفہ ہے

یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

شاعری میں زندگی کی ہر جہت کا اظہار ہوتا ہے محبت کے راستے کی ناکامیاں، دشواریاں، زمانے کی ناسازگاری اور حالات کی نامساعدت اور اس سے بھی زیادہ باہمی رنجش و غلط فہمی ایسے عناصر ہیں جن سے غم عشق عبارت ہے۔ اگر عشق شاعر کا خود اپنا تجربہ نہیں تو پھر وہ روایتی اور رسمی

تصورات سے کھیلتا ہے اور اس کی شاعری فن کی بلندی کو نہیں چھو سکتی۔ پھر عشق کی بھی کئی سطحیں ہیں۔ ایک عشق تو وہ ہے جہاں جنسی تشفی کے سوا کچھ درکار نہیں دوسری سطح رومانی ہے جہاں جنسی آسودگی سے زیادہ شوخی و ادا، رفتار و گفتار چھٹکی ہوئی چاندنی کا ماحول و ریہا کا کنارہ اور یا بھی چھیڑ چھاڑ زیادہ اہمیت رکھتے ہیں:

دیکھو تو دل فریبی انداز نقش پا
موج خرام یار بھی کیا گل کتر گئی

نہیں نگار کو الفت نہ ہو نگار تو ہے
روانی روش و مستی ادا کہیے

اور جب یہی محبت مجاز سے حقیقت کا رخ کرتی ہے تو اس میں بسا اوقات ایسا ابہام پیدا ہوتا ہے جہاں حقیقت و مجاز دونوں کا گمان ہو سکے۔ اس قسم کی سطح بدرجہ اتم ہم کو حافظ کے کلام میں ملتی ہے لیکن غالب کا کلام بھی اس سے خالی نہیں۔

پر تو خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم
میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہونے تک

نظارہ کیا حریف ہو اس برق حسن کا
جوش بہار جلوے کو جس کے نقاب ہے

جب وہ جمال دل فروز صورت مہر نیم روز
آپ ہی ہو نظارہ سوز پردے میں منہ چھپائے کیوں

غالب کے کلام میں عشق کی ہر جہت، عشق مجازی کے مختلف منازل اور مراحل ملتے ہیں اور ساتھ ہی عشق حقیقی کی چاشنی بھی۔ غالب کی عشقیہ شاعری کا اگر تیر کی شاعری سے مقابلہ کیا جائے تو دو عظیم شخصیتوں کا امتیاز کھل کر سامنے آتا ہے۔ تیر ایک نہایت رفیق القلب انسان تھے، ان کی شاعری میں جو رقت و سوز ہے وہ غالب کے ہاں نہیں ملتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کو خود اپنی حالت پر رحم آ رہا ہو اور وہ آہ و بکا میں لگا ہو:

ایک ہوک سی دل میں اٹھتی ہے ایک در دگر میں ہوتا ہے
ہم راتوں کو اٹھ اٹھ کر روتے ہیں جب سارا عالم سوتا ہے

دل کی بات کہی نہیں جاتی چپکے رہنا ٹھانا ہے
حال ہے اگر اتنا ہی جی سے جانا جانا ہے
غالب ایک خود دار انسان تھے اور عشق میں بھی وہ اپنی خودداری کو نباہنا چاہتے ہیں:
وہ اپنی خونہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں بدلیں
سبک سر ہو کے کیا پوچھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو

واں وہ غرور و عز و نازیاں یہ حجاب پاس وضع
راہ میں ہم ملیں کہاں بزم میں وہ بلائے کیوں
لیکن بہت جلد یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ یہ وہ مقام ہے جہاں آدمی اپنے کو کھو کر ہی کچھ پاسکتا ہے۔
پندار کا صنم کدہ ویران کیے بغیر قبلہ مقصود حاصل نہیں ہو سکتا خواہ وہ مطلوب مجازی ہو یا حقیقی۔ اس
لیے اب جب ان کو محبت کے تجربے سے دوبارہ گزرنے کی خواہش ہوتی ہے تو ان تمام لوازمات
کو جو اس منزل میں پیش آتے ہیں، قبول کرنے کے لیے آمادہ نظر آتے ہیں:

دل پھر طواف کوئے ملامت کو جائے ہے

پندار کا صنم کدہ ویراں کیے ہوئے

روایتی دائرہ فکر میں حسن و عشق لازم و ملزوم ہیں چنانچہ خواجہ حافظ فرماتے ہیں:

من ازاں حسن روز افزوں کہ یوسف داشت دانستم

کہ عشق از پردہ عصمت بیرون کشد زینقا را

لیکن انسانی زندگی میں یہ تعلق ضروری نہیں، آدمی کسی کے حسن کو سراہ سکتا ہے، جمالیاتی مسرت
حاصل کر سکتا ہے لیکن ہو سکتا ہے کوئی جو حسن و جمال کے معیار پر پورا نہ اترتا ہو دل کو موہ لے اور
زندگی میں سما جائے چنانچہ خود حافظ نے اس کی طرف بہت بلیغ اشارہ کیا ہے:

لطیفہ ایست نہانی کہ عشق ازو خیزد

نام آں نہ لب لعل نہ خط زنگاریست

آدمی کیوں ایک دوسرے کو دیوانہ وار چاہے ایک ایسی حقیقت ہے جو نفسیاتی تجزیے کی متحمل نہیں

ہو سکتی۔ ہوس میں تو یہ 'نہ سہی اور سہی' کا اصول کارفرما ہوتا ہے لیکن محبت میں محبوب کا کوئی بدل نہیں ہو سکتا وہ جو بھی ہے جیسا بھی ہے ظاہری کمزوریوں اور کوتاہیوں کے ساتھ وہی تمنا کا مقصد بن جاتا ہے۔ بقول میر:

چاہیں تو تم کو چاہیں دیکھیں تو تم کو دیکھیں
خواہش دلوں کی تم ہو آنکھوں کی آرزو تم ہو

اور غالب بھی میر کے ہم زبان نظر آتے ہیں چوں کہ ان کے معشوق کی انفرادیت اس کے تشخص سے بنتی ہے:

قہر ہو یا بلا ہو جو کچھ ہو
کاش کہ تم میرے لیے ہوتے

شاعری میں جن واسطوں سے عشق و محبت کا اظہار ہوتا ہے ان میں یادوں کی بڑی اہمیت ہے۔ اگر یہ تجربہ تازہ ہو اور شاعر اس میں سے ہنوز گزر رہا ہے تو اس میں حسرتیں اور آرزوئیں ایک ساتھ الجھتی ہیں۔ حسرت کا تعلق ماضی سے ہے اور تمنا کا تعلق مستقبل سے۔ حسرت تو یہ ہے کہ عمر نے وفانہ کی اور اس طرح امکانات کا تحقق نہ ہو سکا ایک کاہش دائمی اضطراب کا باعث بن جاتی ہے:

آہی جاتا وہ راہ پر غالب
کوئی دن اور بھی جیے ہوتے

یا پھر اس امکان کو بعید از حقیقت قرار دیا جاتا ہے اور طوالت عمر کو لا حاصل

یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصال یار ہوتا
اگر اور جیتے رہتے یہی انتظار ہوتا

یا پھر محبت کے راستے میں کچھ کامیابیاں نصیب ہوئی ہیں تو ان کی یادیں دل و دماغ کو پریشان کرتی ہیں:

وہ فراق و وصال کہاں

وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں

اور یہی یادیں زندگی کے ایک دور کے خاتمے کی نشان دہی کیا کرتی ہیں۔

وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں

اُٹھیں کہ بس اب لذتِ خواب سحر ہو گئی

فلسفہ زیست کے بعض ترجمان کہتے ہیں کہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انسان اس دنیا میں پھینک دیا گیا ہے یعنی آنکھ کھلتے ہی وہ آلام و مصائب کا شکار ہو جاتا ہے اور بے بسی کا احساس پہلے ہی قدم پر اس پر اپنا تسلط جمالیتا ہے:

پہاں تھا دام سخت قریب آشیاں کے
اڑنے نہ پائے تھے کہ گرفتار ہم ہوئے

اور جب ہمارا دکھ غم عشق کا رنگ لیتا ہے تو مجبوری کا احساس انتہا کو پہنچ جاتا ہے کیوں کہ یہ غم لگائے نہ لگے ہے اور بجھائے نہ بجھے ہے۔ زماں کا شعور ہی بدل جاتا ہے یا فراق کی گھڑی جتنی لمبی معلوم ہوتی ہے ملاپ کی ساعت اتنی ہی مختصر:

کب سے ہوں کیا بتاؤں جہان خراب میں
شب ہائے ہجر کو بھی رکھوں گر حساب میں

فرداودی کا تفرقہ یک بار مٹ گیا
کل تم گئے کہ ہم پہ قیامت گزر گئی

بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا
بات کرتے کہ میں لب تشنہ تقریر بھی تھا

یوں تو زندگی کے ہر قدم پر صبر کیے بغیر چارہ نہیں لیکن محبت کے میدان میں صبر کی طاقت بہت جلد جواب دے دیتی ہے اور آدمی عجیب الجھنوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ یہ خیال کہ صبر ناگزیر ہے کوئی تسکین نہیں دیتا۔ تمنا انسانی زندگی کا امتیازی نشان ہے۔ کسی جانور کے متعلق یہ نہیں کہا جاسکتا کہ اس کو کوئی تمنا مضطرب کر رہی ہے کیوں کہ تمنا کا تعلق مستقبل سے ہے اور مستقبل کا شعور جانور میں نہیں۔ وہ مستقبل کے لیے اگر کچھ کرتا ہے تو غیر شعوری طور پر۔ عشق کے میدان میں ایک طرف تمنا آدمی کو چین سے بیٹھنے بھی دے تو دوسری طرف صبر کے بغیر چارہ نہیں

عاشقی صبر طلب اور تمنا بے تاب!
دل کا کیا رنگ کروں خون جگر ہونے تک

اور پھر عاشق کیا اور اس کا صبر کیا:

کیا کس نے جگر داری کا دعویٰ
خلیب خاطر عاشق بھلا کیا

یا بقول حافظ۔

قرار و خواب ز حافظ طمع مدار اے دوست

قرار چست صبوری کدام و خواب کجا

شاعر بہت حساس ہوتا ہے اور اس کی زندگی کے کلیدی تجربات اس کی عکاسی کرتے ہیں اس لیے کوئی تعجب نہیں اگر غالب کے غم عشق میں رشک کا عنصر بہت نمایاں ہے۔ رشک کے ساتھ شک و شبہ کا پیدا ہونا بھی ناگزیر ہے۔ غالب کے ہاں رشک کا احساس اور عقل و عشق کی کشمکش کا بڑا دلفریب اظہار ہوتا ہے:

رشک کہتا ہے کہ اس کا غیر سے اخلاص حیف

عقل کہتی ہے کہ وہ بے مہر کس کا آشنا

یہ رشک ہے کہ وہ ہوتا ہے ہم خن تم سے

وگر نہ خوف بد آموزی عدو کیا ہے

نہیں ہماری آسان نہ ہو یہ رشک یہ کم ہے

نہ دی ہوتی خدایا آرزوئے دوست دشمن کو

اور اس کے ساتھ ہی شک و شبہ سے الجھن و اضطراب۔ ابھی وہ بہت معصومانہ انداز میں اپنی تمن

کو معشوق کی تمن قرار دے کر رحم کے طاب ہوتے ہیں۔ بہر حال شک و ہراس ہر قدم پر

پریشان کرتے ہیں۔ رحم لراپنی تمن پر کس مشکل میں ہے

مے وہ بے بہت پیتے بزمِ غیر میں یارب

آج ہی ہوا ان کو منظور امتحان اپنا

در پردہ انھیں غیر سے ہے ربط نہائی

ظاہر کا یہ پردہ ہے کہ پردہ نہیں کرتے

سین رشک کی ایک سطح کچھ امر واقعہ کے خلاف معلوم ہوتی ہے جب شاعر خود اپنے سے رشک

کرنے لگتا ہے۔ اس قسم کی شاعرانہ آوا میں ایک مغرب سے قاری کو بہت اچنبھے میں ڈال سکتی

ہیں لیکن یہاں تجربہ اپنے سے ماورا ایک دوسری سمت کی طرف اشارہ کرتا ہے:

دیکھنا قسمت کہ اب اپنے پہ رشک آجائے ہے

میں اسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے

یہاں محبوب کی ملاقات سے وہ خود حیرت زدہ ہو جاتا ہے۔ قسمت جو اب تک اس سے آنکھ پھولی کھیلتی رہی وہ یکا یک سازگار ہو جاتی ہے اور عاشق خود اپنے سے بیگانہ اور اپنے کو غیر سمجھنے لگتا ہے۔ یہی حال اس کیفیت کا ہے جو غالب نے اس شعر میں بیان کی ہے جہاں الفاظ و معنی کے بعد سے ایک تلخ حقیقت کا اظہار مقصود ہے:

رنج سے خوگر ہوا انسان تو مٹ جاتا ہے رنج

مشکلیں اتنی پڑیں مجھ پر کہ آساں ہو گئیں

کوئی آدمی رنج سے خوگر ایسا نہیں ہوتا کہ مشکل مشکل نہ معلوم ہو، شاعر صرف رنج کی شدت اور مصائب کی کثرت کا اظہار چاہتا ہے اب رنج زندگی میں کچھ اس طرح پوست ہو گیا کہ زندگی کا حصہ بن گیا ہے اور اس سے الگ تصور میں نہیں آسکتا کیوں کہ قید حیات و بند غم اصل میں دونوں ایک ہیں۔ ان کا رشتہ ناقابل تقسیم ہے۔

محبت کی دنیا میں انتظار کا بھی ایک خاص مقام ہے۔ انتظار امید کے ساتھ وابستہ ہے۔ عاشق یہ جانتے ہوئے کہ انتظار لا حاصل ہے انتظار میں لگا رہتا ہے وعدے کا اعتبار نہیں پھر بھی اس کی بیچ ضروری ہے اور عاشق امید و ناامیدی کے بیچ و تاب سے بے نیاز ہو کر گھڑیاں گنتا ہے:

بیچ آپڑی ہے وعدہ دلدار کی مجھے

وہ آئے یا نہ آئے پہ یہاں انتظار ہے

انتظار مذہبی شعور کا بھی ایک اہم جزو ہے۔ بعض مذہبی جماعتیں اسی انتظار کی وجہ سے ظہور میں آئیں۔ خواہ انتظار کسی مردے از غیب کا ہو یا وہ نبی مدد کی بشارت کی شکل میں نمودار ہو۔

ہاں مشو نومید تو واقف نئی از سر غیب

باشد اندر بردہ بازی ہائے پنہاں غم مخور

غالب کے تصور میں انتظار مجاز و حقیقت دونوں سمتوں سے متعلق معلوم ہوتا ہے۔

پھونکا ہے کس نے گوش محبت میں اے خدا

افسون انتظار تمنا کہیں جسے

کس کا سراغ جلوہ ہے حیرت کو اے خدا
آئینہ فرش شش جہت انتظار ہے

انسان کی صورت حال بدلتی رہتی ہے اور ہر صورت کا تقاضا جدا ہوتا ہے۔ اس بدلتی ہوئی صورت حال کو ہم وقت سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں کیوں کہ ہر صورت کا تعین وقتی ہوتا ہے اور ہم سے مختلف جواب (Response) کا طالب ہوتا ہے۔ اس لیے کہ شاعر ہر حالت کے مقابل خود کو ہم آہنگ کرنا چاہتا ہے۔ ہر پھول کا رنگ جدا ہوتا ہے لیکن ہر رنگ میں بہار کی شہادت ملتی ہے۔ اس طرح ہر حالت و وقت سے ہم کو بھی جڑ جانا چاہیے:

ہے رنگ لالہ و گل و نسرین جدا جدا

ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے

سر، پائے خم پہ چاہیے ہنگام بے خودی

رو سوئے قبلہ وقت مناجات چاہیے

اس طرح ہمارے ہر عمل کو چاہیے کہ قدرت کے اشارے کا پابند ہو۔

چاک مت کر جیب بے ایام گل

کچھ ادھر کا بھی اشارہ چاہیے

اس کے مقابل یہ خیال ہے کہ وجود کا ہر تعین و اعتبار اپنی معنویت رکھتا ہے اور جس حیثیت سے بھی وہ زمان و مکان کے قیود میں ہمارے سامنے آتا ہے الٹی احترام ہے۔ اگر بہار کو فرصت نہیں تو کیا ہوا بہار کی قدر و قیمت اس کی اپنی ہے۔ اس کے جد گزر جانے سے اس کی قیمت متاثر نہیں ہو سکتی اسی طرح زندگی کے ساتھ موت وابستہ ہے جس طرح بہار کے ساتھ خزاں۔ زندگی کی قیمت کا تعین بھی اس امر میں نہیں ہے کہ وہ جد گزر رہی ہے یا بدیر۔ اگر زندگی کا رشتہ یا پیوند غم سے جڑا ہوا ہے تو کیا ہوا، زندگی جب تک ہے قابل قدر ہے:

نغمہ ہائے غم کو اے دل غنیمت جانے

بے صدا ہو جائے گا یہ ساز ہستی ایک دن

لیکن ساتھ ساتھ دنیا کی فنا پذیری کا غالب کو احساس کچھ کم نہ تھا اور جس شے کو ہم پندار اور مستقل سمجھتے ہیں وہ بھی ایک چراغ ہے جو ہوا کے راستے میں رکھ دیا گیا ہو:

ہیں زوال آمادہ اجزا آفرینش کے تمام

مہر گردون ہے، چراغ رہ گزر بادیاں

اور اس دنیا میں انسان کا قیام بھی اس عالم گیر قانون سے مستثنیٰ نہیں:

یک نظر پیش نہیں فرصت ہستی عاقل
گرمی بزم، ہے اک رقص شرر ہونے تک

غالب کے پاس بھی گناہ کی خواہش کچھ کم قوی نہ تھی۔ جب کوئی فعل اخلاقی ضوابط و قوانین سے گریز اور اسرا الہی سے انحراف کی شکل اختیار کرتا ہے تو وہ گناہ کہلاتا ہے۔ زندگی کے کچھ ایسے حدود ہیں جہاں نہ خیر کا تحقق پوری طرح ممکن ہے نہ شر کا۔ گناہ کی خواہش بسا اوقات پوری ہونے نہیں پاتی اور حسرت چھوڑ جاتی ہے۔ غالب کو اپنے عاصی ہونے کا بھی شدید احساس تھا اور ساتھ ہی گناہ کی عدم تکمیل کا غم۔ وہ خدا ہی کو مخاطب کر کے کہتے ہیں:

آتا ہے داغ حسرت دل کا شمار یاد
مجھ سے مرے گناہ کا حساب اسے خدا نہ مانگ

دریائے معاصی تک آبی سے ہوا خشک
میرا سر دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا

گناہ کا احساس ہی خود اس بات کی علامت ہے کہ مذہبی حس زندہ ہے اور جب اس حس کا اسلامی شعور سے تعین ہو تو آدمی رحمت الہی کا سہارا ڈھونڈتا ہے۔ غالب کی شعری دنیا میں رندانہ مستی بھی ہے، ناکردہ گناہوں کی حسرت بھی اور پھر خدا کی بے پایاں رحمت پر تکیہ بھی۔ ایک طرف تو راہ خدا میں گامزن ہیں، دوسری طرف یہ حال ہے:

رات پی زمزم پہ سے اور صبح دم
دھوئے دھبے جامہٴ احرام کے

زمزم ہی پہ چھوڑو مجھے کیا طوفِ حرم سے
آلودہ بے، جامہٴ احرام، بہت ہے
پھر جب زندگی ڈھل چکی تو یہ خلش باقی رہی کہ گناہ کا ارتکاب بھی جی بھر کے نہ ہو سکا۔
رحمت اگر قبول کرے کیا بعید ہے
شرمندگی سے عذر نہ کرنا گناہ کا

کس پردہ میں ہے آئینہ پرداز، اے خدا

رحمت، کہ عذر خواہ لب بے سوال ہے

غالب کی شاعری کی ایک وہ جہت ہے جس میں ان کی زندگی کی جھلک ساتھ اپنی کوتاہیوں کے نظر آتی ہے۔ اس کا خود انھیں بھی احساس تھا:

بے اعتدالیوں سے سبک سب میں ہم ہوئے

جتنے زیادہ ہو گئے اتنے ہی کم ہوئے

اور اپنے فارسی دیوان کے دیباچے میں انھوں نے بڑے کھلے دل سے اعتراف کیا ہے کہ جو دیوان ان کے لیے سرمایہ ناز ہے اس کا ایک حصہ شاہد بازی یعنی ہوا پرستی کے اظہار میں اور ایک حصہ تو انگریزوں اور دنیا طلبوں کی مدح میں سیاہ ہوا ہے (یادگار غالب، ص ۳۹۹ و کلیات غالب، ص ۲۷)۔ مگر جس حد تک کہ انھوں نے اپنی کوتاہیوں اور لغزشوں پر غلبہ پایا خواہ وہ حقیقت کی جہت میں کتنا ہی ادھورا کیوں نہ رہا ہو شاعرانہ تخیل کی جہت میں شاعر نے خود پر غلبہ پا ہی لیا ہے۔ اب جو انسان نظر میں آتا ہے اس کا نہ ہر خواہش پر دم نکلتا ہے اور نہ داغ حسرت دل کا شمار یاد آ کر تکرار پیدا کرتا ہے۔ شاعر اب اس بلند قامت انسان کی ترجمانی کرتے ہوئے کہتا ہے

نہ و نقدِ دو عالم کی حقیقت معلوم

لے لیا مجھ سے مری ہمت عالی نے مجھے

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے کہ خوش رہا

یاں آپڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

غالب کی شاعری میں صوفیانہ تصورات اور واردات کا اظہار بھی بڑے چوتکا دینے والے انداز میں ہوا ہے۔ صوفیانہ شاعری کے لیے یہ ضروری نہیں ہے کہ شاعر خود صاحبِ حال رہا ہو بس اتنا کافی ہے کہ شاعر تخیل کے ذریعے صوفیانہ احوال میں خود کو سمو کر ان کو الفاظ کا جامہ پہنا سکے اور الفاظ ایسے جاندار ہوں کہ قال پر حال کا گمان ہو۔

غالب نے سلوک کے راستے میں انسان کی بے بسی کو کچھ اس طرح ظاہر کیا ہے:

تھک تھک کے ہر مقام پہ دو چار رہ گئے

تیرا پتہ نہ پائیں تو ناچار کیا کریں

جس منزل پر وہ پہنچتا ہے اور خیال کرتا ہے کہ وہی مقصود ہے وہ بھی تمنا کی نہیں بلکہ خود تراشیدہ پناہ

گاہیں ہیں:

دیر و حرم آئینہ تکرار تمنا
واماندگی شوق تراشے ہے پناہیں

انسان میں جب تک انانیت باقی ہے وہ توحید کے راستے پر گامزن نہیں ہو سکتا۔ اس کی انا خود ایک بُت ہے جس کی شکست کے بغیر حقیقت تک رسائی محال ہے۔ یہاں جس انا کی بات ہے وہ تجربی انا یعنی Empirical Self ہے جس سے ساری ارضی خواہشات اور نفسی میلانات وابستہ ہیں جب تک کہ میری تجربی ذات اذکی زد میں نہ آجائے وہ الّا کے مقام تک رسائی حاصل نہیں کر سکتی:

ہر چند سبک دست ہوئے بت شکنی میں
ہم ہیں تو راہ میں ہے سنگ گراں اور

غیر کا تصور بھی ہم کو خود سے غیر یا بیگانہ کر دے گا:

اتنا ہی مجھ کو حقیقت سے بعد ہے
جتنا کہ وہم غیر سے ہوں پیچ و تاب میں

نوافلاطونی تصورات نے بھی اسلامی تصوف کو بہت پیچھے متاثر کیا ہے۔ تصوف کی اصل بنیاد تو خور قرآن حکیم ہے کیوں کہ خدا اول بھی ہے اور آخر بھی، ظاہر بھی ہے اور باطن بھی، لیکن ان تصورات کا طرِ ایتہ اظہار نوافلاطونی ہے۔ غالب نے اس کا نہایت لطیف انداز میں اظہار کیا ہے:

بوئے گل، نالہ دل، دود چراغ محفل

جو تری بزم سے نکلا وہ پریشاں نکلا

یعنی قرآنی پس منظر میں ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ عالم امر سے عالم خلق کی طرف روح کا انتقال پریشان حالی کے مترادف ہے۔ عالم رنگ و بو کا انتشار اسی وقت دور ہو سکتا ہے جب ہر چیز اپنی اصل کی طرف رجوع کرے الٰہی رنگ المستہی۔

عظیم صوفی شعرا جیسے عطار سنائی و رومی کی طرح غالب کے پاس بھی وجودی تصورات ملتے ہیں لیکن یہاں یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ جب ہم کسی شاعر کو وجودی کہتے ہیں تو اس کے کیا معنی ہوتے ہیں۔ یہ بات قابل غور ہے کہ شاعر کا مسلک بحیثیت صوفی کے وجودی کیوں نہ ہو شاعر کے اعتبار سے وہ شہودی ہی ہوگا کیوں کہ شاعری کا تعلق صرف شہود سے ہے جو کچھ شاعر نہ تصور و مشاہدہ میں نفوذ کرتا ہے اسے وہ الفاظ کی شکل دیتا ہے جو ایسے غوی حدود کو پار کر کے

اپنے سے ماوراء کی نشان دہی کرتے ہیں اس کا مطلب وجودی مسلک کی نفی نہ اس کا اثبات ہے۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ شاعری کا تعلق تعقلی یا منطقی صداقت سے نہیں بلکہ صرف جمالیاتی صداقت سے ہے تخیلی فکر بھی بھٹک سکتی ہے اور آزاد تلازمات (Free Associations) کا ایک کھیل بن سکتی ہے۔ جیسا کہ اختلال ذہن کی شکل میں ہوتا ہے۔ ایسی فکر سے کوئی جمالیاتی تخلیق نہیں ہو سکتی۔ تخیلی فکر جب تک تخلیقی نہ ہو وہ جمالیاتی اہمیت نہیں رکھتی۔

ہو سکتا ہے کہ فکر کا معروض صرف تخیل کی تخلیق ہو لیکن پھر بھی وہ جمالیاتی صداقت رکھتا ہے۔ اگر شاعر یا مصور یا سنگ تراش کے فن نے ان کو اپنی تخلیق سے ایسا روپ دیا ہو جو تخیل کو حرکت میں لائے اور ہمارے تاثر کو مضطرب کر سکے۔ افسانوں اور ڈراموں کے پیکر خیالی ہوتے ہیں لیکن جب شکسپیر یا ٹالسٹائی کے تخیل نے انھیں حیات بخشی ہو تو وہ خارجی دنیا کے پیکروں سے کچھ کم حقیقی نظر نہیں آتے۔ اگر وہ تاریخی بھی ہوں تو ان کی تاریخی شخصیت اور ان کا تخیلی کردار حقیقت کی مختلف جہتوں کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اگر یہ ثابت بھی ہو جائے کہ کیلوپترا نامی کسی عورت کا کوئی تاریخی وجود نہیں تھا تو بھی شکسپیر کی کیلوپترا (Cleopatra) اسی آب و تاب کے ساتھ جلوہ فرما رہے گی۔

غالب نے صرف روایتی طور پر نہیں بلکہ ایمان صادق کے ساتھ وحدت الوجودی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ جیسا کہ انھوں نے خود کہا ”میں موحّد ہوں ہمیشہ تنہائی و سکوت کے عام میں یہ کلمت میری زبان سے جاری رہتے ہیں لا الہ الا اللہ لا موحود الا اللہ لا موثر فی الموحود الا اللہ“ (یادگار غالب، ص ۵۰)۔ اس وجودی خیال کا اظہار بڑے لطیف انداز میں ان کے کلام میں جا بجا موجود ہے:

دہر جز جلوہ یکتائی معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود میں

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیران ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

یہ خیال اس حدیث قدسی کی ترجمانی کرتا ہے جو صوفیہ کے حلقے میں بہت مقبول ہے۔ ”میں ایک مخفی خزانہ تھا۔ میں نے چاہا کہ میں خود کو جانوں (یا پہچانا جاؤں) اس لیے میں نے مخلوق کو خلق کیا۔“ خواجہ میر درد نے اس مضمون کو اپنے انداز میں بیان کیا ہے

اس ہستی خانہ خراب سے کیا کام تھا ہمیں
 اسے نقشہ ظہور یہ تیری ترنگ ہے
 جب خدا ہی خدا ہے اور ماسوا کی کوئی حقیقت نہیں تو پھر یہ سارا ہنگامہ کیا ہے۔ دنیا موم ہو جاتی
 ہے۔ کثرت ایک دھوکہ ہے، مایا کا جال ہے:

کثرت آرائی وحدت ہے پرستاری وہم
 کر دیا کافر ان اصنام خیالی نے مجھے

ہاں کھائیو مت فریب ہستی
 ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے

ہے مشتمل نمود صور پر وجود بحر
 یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں

لیکن حکمت غالب اس کی اجازت نہیں دیتی کہ اس کی نظر ایک طرف ہو جائے۔ شہد و مشہود کو اصل
 میں ایک قرار دینے کے باوجود کثرت کا مشاہدہ شاعر کو حیرت میں ڈالے بغیر نہیں رہتا اور وہ
 بحیثیت ایک شاعر کے قدرت کی رنگارنگی اور دما دمی کو تسر جتنا نہیں سکتا۔ یہ پری چہرہ لوگ کون
 ہیں۔ نمرہ و عشوہ و ادا کیا ہے، اس لیے وہ سر تا پا حیرت بن کر خود خدا سے استفسار کر بیٹھتا ہے کہ
 جب تو ہی تو ہے تو پھر یہ ہنگامہ کیا ہے:

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
 پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے

قرآن حکیم کا ارشاد ہے کہ ہم نے جو کچھ پیدا کیا ہے وہ باطل نہیں ہے بلکہ حق ہے اس
 منزل پر جرمن فلاسفر کانٹ کا وہ امتیاز جو اس نے التباس (Ilusion) اور مظہر (Appearance)
 میں کیا ہے قابل توجہ ہے اس سے وحدت و کثرت کے باہمی تعلق کا اچھا تعین ہوتا ہے۔ دنیا
 فریب نہیں ہے ورنہ اخلاقی اور امر و نہواہی اور انسانی مطالبات اپنی معنویت کھودیں گے۔ لیکن
 عالم مظاہر حقیقت ہی نہیں بلکہ حقیقت مطلق کا پرتو ہے۔ غالب جب مقام وحدت سے اپنی نگاہ
 کثرت کی طرف اٹھاتے ہیں تو کثرت کو بھی اس کا حق دیے بغیر نہیں رہتے اور چاہتے ہیں کہ
 دیدہ بین قدرت کے جلووں کے لیے ہر وقت کھلی، ہے۔

بخشے ہے جلوہ گل ذوق تماشا غالب
چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا

وہ اس محبوب کا پتہ لگا لیتے ہیں جو اس پردہ زنگاری کے پیچھے چھپا ہر لمحہ نئی شان سے جلوہ گر ہو رہا ہے اور یہ شعر کل یوم ہو فی شان کی تعبیر ہے۔

آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیش نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

وہ محبوب حقیقی خود تو ارسطو کے الفاظ میں محرک غیر متحرک (Unmoved Mover) ہے، لیکن اسی کے اشارے پر کائنات مضطرب ہے اور اس کا ذوق اس میں ہیجان پیدا کرتا ہے:

ذره ذره ساغر میخانہ نیرنگ ہے
گردش مجنوں پشمک ہائے لیلی آشنا

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے
پرتو سے نقاب کے ذرے میں جان ہے

ہے وہ بدستی ہر ذرہ کا خود عذر خواہ
جس کے جلوے سے زمین تا آسمان سرشار ہے

یہ اس کی تجلی ہے جو ہر ذرے کو وجود بخشی ہے لیکن انسان کی تمنا مضطرب اور متحرک ہے، اس کی کوئی انتہا نہیں۔ انسان ہر وقت اپنے سے ماورا جانے کی کوشش میں لگا ہے۔ یہی اس کی بزرگی اور یہی اس کی ابتلا ہے:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشت امکان کو ایک نقش پا پایا

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
عرش سے ادھر ہوتا کاش کہ مکاں اپنا

جام ہر ذرہ ہے سرشار تمنا مجھ سے
 کس کا دل ہوں کہ دو عالم میں لگایا ہے مجھے
 خواہش کا تعلق لمحاتی زندگی سے ہوتا ہے۔ لیکن تمنا خواہشات کی دنیا کو پیچھے چھوڑ جاتی ہے اسی کو
 مولانا روم نے آرزو کا نام دیا ہے:

گفتم کہ یافت می نشود جہت ایم ما
 گفتم آنکہ یافت می نشود آنم آرزو دست

ایک طرف تو انسان کے تعلق سے غالب نے اس کی ماورائی جہت کو سامنے رکھا ہے۔ دوسری
 طرف اس کی عظمت کو شاعرانہ رموز و استعاروں کے ذریعے واضح کرنے کی کوشش کی ہے مثلاً
 نیچر کے مقابل انسانی حس کی فوقیت کو اس طرح ثابت کیا ہے کہ انسانی حسن جب خاک کے سپرد
 ہو جاتا ہے تو وہ لالہ و گل کی شکل میں اپنا جلوہ دکھاتا ہے اور پھر بھی یہ جلوہ صرف جزوی رہتا ہے
 صرف کچھ صورتیں ایسی ہیں جو لالہ و گل میں نمایاں ہو کر اپنے حسن پنہاں کا مظاہرہ کر سکتی ہیں۔

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
 خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

ذات حق نے اپنی تجلی ذات کے لیے انسان ہی کو محل اظہر قرار دیا ہے کیوں کہ وہ احسن تقویم
 ہے

منظور تھی یہ شکل تجلی کو نور کی
 قسمت کھلی قد و رخ سے ظہور کی

ایک طرف تو وہ عالم مجبور کا باشندہ ہے۔ دوسری طرف عالم امر سے نسبت رکھتا ہے۔ عالم مجبور
 سے نسبت رکھنے کے باعث دوڑتا نہیں بلکہ دوڑایا جاتا ہے۔ عالم اسباب میں جکڑا ہوا ہے:

رو میں ہے رخس عمر کہاں دیکھیے تجھے
 نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

حضور کمال کے لیے آدمی مختلف مراحل سے گزرتا ہے ہو سکتا ہے اس کا انجام سعی لا حاصل کے
 سوا کچھ نہ ہو یا انہی خطرات سے گزر کر وہ گوہر مقصود پائے

دام ہر موج میں ہے حلقہ صد کام نہنگ
 دیکھیں کیا گزرے ہے قطعہ پہ گہر ہونے تک

لیکن اس سے بڑی بڑی بات جو آدمی کی ہمت ہی ہے جس کے بل پر وہ خوب سے خوب تر کی تلاش

میں چل پڑتا ہے اور اس قطرے کی مثال ہے جو سمندر میں موتی بننے پر قناعت نہیں کرتا بلکہ آنکھ کا آنسو بن کر ہمت کی بلندی کا ثبوت دیتا ہے:

توفیق باندازہ ہمت ہے ازل سے

آنکھوں میں ہے وہ قطرہ جو گوہر نہ ہوا تھا

غالب کے پاس ایک طرف تو خالص وجودیت کی ترجمانی ہے۔ قطرے کی عشرت اسی میں ہے کہ وہ دریا میں فنا ہو جائے اور آدمی کا وجود ایک سایہ کی مثال ہے جو خورشید جہاں تاب کی اک نظر کرم کا محتاج ہے:

اے پرتو خورشید جہاں تاب ادھر بھی

سایہ کی طرح ہم پہ عجب وقت پڑا ہے

یہ وجودیت ویدانتی مسلک سے بہت قریب ہے اور ہمہ ادست کی شکل میں اس نے اسلامی تصوف میں جگہ پائی ہے لیکن عظیم صوفی بشمول ابن عربی اس کے قائل نہیں ہیں کہ انسان خواہ کتنا ہی ترقی کی منزلیں طے کرے خدا ہو سکتا ہے یا خود کسی صورت میں نیچے اتر کر آدمی میں مجسم ہو سکتا ہے۔

اسلامی وجودیت کو ہم ماورائی وجودیت کہہ سکتے ہیں۔ یعنی خدا اپنی ذات میں وراء الراء ہے:

برتر از خیال و قیاس و گمان و وہم

اس ماورائیت کی جانب غالب نے اشارہ کیا ہے جب قبلہ کو قبلہ نما کے نام سے تعبیر کیا ہے:

ہے پرے سرحد ادراک سے اپنا مسجد

قبلہ کو اہل نظر قبلہ نما کہتے ہیں

اور اس کی صفات کی جلوہ آرائیاں خود ایک پردے کا کام کرتی ہیں اور ایک حدیث کے منطبق خدا ستر ہزار پردوں کے پیچھے چھپا ہوا ہے۔ اس میں ظلمت کے بھی پردے ہیں اور نور کے بھی۔ امام غزالی نے اس حدیث کو اساس قرار دے کر اپنی مشہور کتاب 'مشکوٰۃ الانوار' میں بحث کی ہے۔ اسی لائحہ فکر میں رہ کر غالب نے کہا:

کہہ سکے کون کہ یہ جلوہ گری کس کی ہے

پردہ چھوڑا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ بنے

علم کلام میں تنزیہ و تشبیہ کی بڑی گرما گرم بحث رہی ہے۔ کیا خدا کو ہم کسی صفت سے موصوف

کر سکتے ہیں یا نہیں؟ قرآن حکیم کا ارشاد ہے لیس کمٹلہ شی، اس کے مثال کوئی شے نہیں ہر
مثال سے وہ ماورا ہے۔ غالب کا یہ شعر ان مباحث کا شاعرانہ نچوڑ ہے:

ہرچند ہر ایک شے میں تو ہے
پر تجھ سی تو کوئی شے نہیں ہے

ہر شے میں ہونے کا مطلب یہ ہے کہ ان کی تجلی اشیاء کا سامان وجود ہے لیکن وہ حد اور اک سے
ماورا ہے۔ وہ کوئی مثال نہیں رکھتا۔

غالب کے مابعد الطبیعیاتی شعور میں ایک تو انسان کی بے بضاعتی کا شدید احساس ہے۔
صدموں کی وہ تاب نہیں اسکتا اور اسی عالم میں وہ بے اختیار پکار اٹھتا ہے:

یوں گردش ایام سے گھبرا نہ جائے دل
انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

دل ہی تو نہ نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں۔ ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں
دوسری طرف غم اس کے پاس ایک ہوا کے جھونکے کی طرح آتا ہے اور چلا جاتا ہے اور ایسے زخم
کی تمنا کرتا ہے جو نونہ ہو سکے:

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

جس زخم کی ہو سکتی ہو تدبیر رفو کی
لکھ دیجو یارب اسے قسمت میں عدو کی
غالب صاحبِ عمل نہ تھے۔ خیالِ حسن میں بھی ان کو حسنِ عمل کا پھل ملتا ہے لیکن ان کے شاعرانہ
سفر کی ایک منزل ایک ایسے انتہائی عزم کا پتہ دیتی ہے جو نہ صرف معاشرے کو تہ و بالا کر دے بلکہ
قدرت کے معمولات کو بھی زیر و زبر کر سکے:

بیا کہ قاعدہ آسمان بگردانیم قضا بگردش رطل گران بگردانیم
بجنگ باجستان شخساری را تہی سہد او ز گلستان بگردانیم
بصلح بال فشان صبح گاہی را ز شخسار سوئے آشیان بگردانیم

اقبال نے غالب کو گونے کا ہمنوا قرار دیا ہے اور بجنوری مرحوم نے ان دو عظیم شاعروں کی ہمنوائی پر اصرار کیا ہے۔ ہر شاعر کی اپنی دنیا ہوتی ہے اور اس کی بزرگی اس کی انفرادیت میں ہے۔ اس لیے دو شاعروں کی ہمنوائی ایک خاص سطح پر ہی اپنا جواز رکھتی ہے۔ گونے کی دنیا غالب کی دنیا سے زیادہ وسیع اور ہمہ جہتی ہے۔ جس حد تک کہ اس کے مشرقی مغربی دیوان کا تعلق ہے بلبل شیراز کی گونج اس میں سنائی دیتی ہے اس کی شاعری کی دوسری سطح مغربی تصورات کی تابع ہے۔ گونے کی ہمنوائی کا تعلق اس کے شعری سرمائے سے من حیثیت کل نہیں ہو سکتا ہے بلکہ اس کے شاعرانہ کمال کی عظیم تخلیق یعنی اس کے فرزند معنوی فاؤست کے شعور زیست سے ممکن ہو گا۔ فاؤست پہلی مرتبہ ہمارے سامنے ایک ایسے عالم کی شکل میں نمودار ہوتا ہے جس کو سارا علم کھوکھلا اور انسانی اقدار شرمندہ تحقیق ہوتے نظر نہیں آتے وہ موت کا آرزو مند ہے اور زندگی سے متنفر۔ پہلے پہلے تو اس کا کائنات کے مقابل ردِ عمل سلبی نظر نہیں آتا۔ وہ ہم کو یہ بصیرت دیتا ہے کہ حقیقت محبوب نہیں ہماری آنکھوں ہی پر پردہ پڑا ہوا ہے۔ ہماری حس بیدار نہیں اور ہمارا دل مردہ ہے عالم ارواح کو دیکھنے کے لیے دیدہ بینا چاہیے، غالب بھی اس حقیقت سے آگاہ ہیں:

محرم نہیں ہے تو ہی نواہائے راز کا

یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا

فاؤست کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس کے سینے میں دو روحیں برسرِ پیکار ہیں۔ ایک اس کو خلدِ آشیاں اسداف کے با، خانے کی طرف کھینچتی ہے، دوسری طرف اس خاک دان سے چسپی رنق ہے اور اس کی پرواز میں مزاحم ہوتی ہے۔ غالب بھی کچھ اسی کیفیت - دہا رہیں۔

ایماں مجھے روکے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر

کعبہ میرے پیچھے ہے تو کلیسا میرے آگے

فاؤست ابتدا ہی میں ذہنی ویرانی کا شکار ہو جاتا ہے اس کو دنیا کی ہر نعمت نظر آتی ہے اور دنیاوی اقدار یکانخت کھوکھی اور تہی نظر آتی ہیں۔ اس کیفیت میں وہ پہنکارتا ہے دنیا کی فریب کاریوں کو۔

بیوی بچے، مال و متاع، دولت کا لالچ، محبت کی انگلیاں، ناموری و شہرت دوام کی خواہش سب سرمایہ حیات اس کو پہنکارنے کے قابل نظر آتا ہے بس وہ پکار اٹھتا ہے برا ہو امارت کا، برا ہو عقیدے کا اور برا ہو سب سے زیادہ صبر کا۔ غالب بھی ایک منزل پر اسی کیفیت

سے گزرتے ہیں:

بے دلی ہائے تماشا کہ، نہ عبرت ہے نہ ذوق
بے کسی ہائے تمنا کہ، نہ دنیا ہے، نہ ویں
لاف دانش غلط و نفع عبادت معلوم
دُرویک ساغرِ غفلت ہے چہ دنیا و چہ دیں

بعد ازاں فاؤسٹ پر یہ راز کھلتا ہے کہ اس دنیا میں خواہشات کو ترک کیے بغیر چارہ نہیں۔ ہر گوشے سے اسے یہ صدا گونجتی سنائی دیتی ہے۔ چھوڑ چھوڑ خواہشات کو چھوڑ سدا تیری زندگی کا یہی ترانہ رہے گا۔ محرومی ہی انسان کا مقدر ہے غالب بھی حرص و ہوا کے جال سے آنے والوں کو آزاد کرانا چاہتے ہیں:

اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل
زہنہارا اگر تمہیں ہوس تائے ونوش ہے
ساقی بہ جلوہ دشمن ایمان و آگہی
مطرب بنغمہ رہزن تمکین و ہوش ہے

لیکن نہ تو فاؤسٹ کی سرگزشت اس منزل پر ختم ہوتی ہے نہ غالب کی منزل فکر۔ فاؤسٹ دریائے معاصی سے گزر کر محبت کی آگ سے نکھر کر اس قابل ہو جاتا ہے کہ رحمت الہی (جس کو گوسنے نے 'نسایت ابدی' Daoemigweikliche کے رمز سے تعبیر کیا ہے) اپنی طرف کھینچ لے اور غالب بھی ایک ایسی منزل پر پہنچ جاتے ہیں جہاں نہ ان کو داغِ حسرتِ دل کا شمار زیاد آتا ہے نہ ناکردہ گناہوں کی حسرت ستاتی ہے بلکہ اس عرفان میں اپنی نجات کا سہارا ڈھونڈتے ہیں۔

دل ہر قطرہ ہے سازِ انا البحر
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھتا کیا

غالب کی زندگی میر کی شاعری کی مثال مستش بغایت پست و بلندش بغایت بلند کی مصداق رہی ہے لیکن عالمِ سماوی کا غالب ارضی حوادث کا زائیدہ نہیں بلکہ خود اپنے شعری تخیل کا آفریدہ ہے جہاں شاعر کا شعری تخیل اس کی ارضی زندگی کی عکاسی نہیں کرتا بلکہ اس کے حدود کو عبور کر جاتا ہے۔



غالب کی پہچان اور مقام

(۱)

بیسویں صدی جو اپنے اختتام کے قریب ہے، اس لیے بھی اہم ہے کہ اس کے دوران غالب کی شعری اور اُس کے مقام پر مختلف انداز میں بحث ہوتی رہی ہے۔ اس صدی کے ابتدائی عشرے انگریزی تعلیم کے درسیاتی زمانے سے تعلق رکھتے ہیں اس لیے غالب کے ساتھ بھی ویسا ہی رویہ برتا گیا جو انگریز شاعروں کے مسئلے میں برتا گیا تھا جب اُن کو ااطنی کے شعروں کے مقابلے میں رکھ کر زیر بحث لایا جاتا تھا اور یہ نتیجہ اخذ کیا جاتا تھا کہ انگریزی کے شعر کم تر ہیں اور لاطینی زبان کے اساتذہ کا کسی طرح سامنا نہیں کر سکتے۔ غالب کے ساتھ بھی ایسا ہی سلوک ہوتا رہا۔ ۱۹۳۲ء کے ایک مضمون میں جو گورنمنٹ کالج لاہور کے رسالہ 'راوی' میں شائع ہوا تھا، غالب کی ذہنیت کے عنوان کے تحت رفیق خاور کا کہنا ہے:

"مرزا نوشہ شیے کی عارفانہ محبت سے مانوس نہیں۔ ان کی محبت زیادہ تر ارضی اور انسانی ہے۔ مجھے اس سے شاعر کی اہانت مقصود نہیں۔ میرا یہ مطلب نہیں کہ اس کا عشق محض ہوسنا کی ہے۔ میں اس کی عام نوعیت ظاہر کرنا چاہتا ہوں۔ غالب کی محبت براؤننگ کی محبت سے ملتی جلتی ہے اگرچہ اس میں وہ جوش، آہنگ، عمق، جذبہ اور شوق مواصلت نہیں جو براؤننگ سے مخصوص ہے۔ غالب کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

نیند اس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں
جس کے بازو پر تری زلفیں پریشاں ہو گئیں

واں گیا بھی میں تو ان کی گالیوں کا کیا جواب
یاد تھیں جتنی دعائیں صرف درباں ہو گئیں

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئے
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے

ان اشعار سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ان میں کوئی روحانیت یا بلند نظری
نہیں ہے۔ مرزا کی محبت ایک عام انسان کی محبت ہے!“

غالب کے ساتھ ایسا سلوک صرف رفیق خاوری نے نہیں کیا تھا، اُس زمانے کا ہر وہ
تعلیم یافتہ شخص جو غالب کی طرف رجوع کرتا تھا ایسے ہی تاثر سے دوچار ہوتا تھا۔ ایسے رویے کی
ایک دشواری غالباً یہ تھی کہ انگریز شاعروں کی آنکھ سے غالب کو دیکھا نہیں جاسکتا تھا اور حیرت یہ
ہے کہ گوئے کی آنکھ سے غالب کو کس طرح دیکھا گیا اور دونوں میں کیا شے تھی جسے مماثلت
گردانا گیا تھا۔ رونیوں اور تناظر کا ایسا انداز نظر اس زمانے کی علمی ضرورت بھی تھی اور ایسی
ضرورت کے ساتھ دشواریاں بھی وابستہ تھیں۔

غالب کی شاعری کے بارے میں جو بھی آراء، بیسویں صدی کے دوران سنائی دیتی رہی
تھیں، اُن سے یہ بات ضرور ثابت ہوتی تھی کہ غالب ایک ایسا شاعر ہے جسے نظر انداز نہیں کیا
جاسکتا اور اُسے بڑا شاعر کہنا بھی اُس کی عظمت کی مناسب نشان دہی نہیں کر سکتا۔ حالی کی یادگار
غالب کے بعد غالب کی عظمت کا جو تصور قائم ہوتا تھا اُسے طے شدہ سچائی کے طور پر تسلیم کر لیا گیا
تھا۔ شاید اسی لیے مختلف آداب اور غور و فکر کے حامل اساتذہ اور نقادوں نے اس کی عظمت کی
پہچان کے لیے تلاش کا عمل شروع کیا تھا۔ تقابل اور موازنے کا تناظر اس ضمن میں ایک آسانی
سے دستیاب ہونے والا طریق کار تھا۔ گو اس طریق کار کی مدد سے عظمت کی بجائے تشکیک اور
الکھن رونما ہوئی تھی اور یہ سوال برابر تشنہ رہا تھا کہ غالب ایک عظیم شاعر کیوں ہے؟ اور اس کی
عظمت کو کیسے بیان کیا جاسکتا ہے؟ یہ سوال اس نظری صورت استنبہام کو بیان بھی کرتا تھا کہ کسی
شاعر میں عظمت کو کیسے محسوس کیا جاسکتا ہے؟ اور یہ کہ عظمت کیا ہے؟ یہ سوال اور ان سے پیدا
ہوتے ہوئے چھوٹے بڑے سوالوں کے ساتھ مطالعہ غالب کی ایک روایت مرتب ہوئی اور
غالب اسٹڈیز کا قومی اور بین الاقوامی چرچا بھی ہونے لگا۔

(۲)

بیسویں صدی کے دوران مطالعہ غالب کے بارے میں ایک عجیب اتفاق یہ ہوا کہ غالب کو عظیم شاعر کہنے کے بعد اس کی شاعری کا تذکرہ بہت کم ہوا۔ البتہ اس کی زندگی، دستبوا اور خطوط پر گراں قدر کام کی ابتدا ہوئی۔ غالب کے کلام کی تدوین بھی ہوئی اور مختلف مخطوطات سے معیاری غالب متن تیار کیا گیا۔ چغتائی نے غالب کی غزل کی مغلیہ مصوری کے آداب اور اسلوب کی روشنی میں تصویر کشی کی اور اس کی پہلی برسی کے موقع پر (۱۹۶۹ء) غالب کا بین الاقوامی تشخص رونما ہوا۔ رالف رسل اور خورشید اسلم کی معروف تصنیف 'غالب' اس کا عہد اور شخصیت اس ضمن میں ایک تاریخی نشان راہ ہے۔ یہ ساری کوشش شاعر کی بجائے غالب کو اثر نگار اور وقائع نگار کے طور پر زیر بحث لاتی ہے اور غالب کی شخصیت کو شعری سرشت اور نثری سرشت کے الگ الگ خانوں میں بانٹ دیتی ہے۔ بیسویں صدی نے غالب کو نثر نگار اور اپنے عہد کے گواہ کے طور پر ظاہر کیا ہے۔ شاعر ہونے کی جہت پر کوئی غور نہیں ہوا اور جب بھی مطالعہ غالب کے سلسلے میں اس کی شاعری کا ذکر ہوا تو فقہیم غالب کی رہش رونما ہوئی اور غالب کے شعروں میں معانی کی تلاش کے لیے درسیاتی طریق کار کو بروئے کار لایا گیا۔ ظاہر ہے کہ جب کسی شاعری کو درسی مقاصد کے لیے بروئے کار لایا جائے تو اس شاعری کو کاسک کا درجہ بھی مل جاتا ہے اور شاعر کی عظمت کو طے شدہ سپائی کے طور پر تسیم بھی کر لیا جاتا ہے۔ یہاں ہی انداز فکر غالب کے ضمن میں رواج پایا۔ تاہم عظمت غالب مسئلے کا موضوع نہ بن سکی۔

(۳)

حقیقت یہ ہے کہ شاعری اور نثر نے مابین لفظ کا کردار بدل جاتا ہے۔ لفظ کی افادیت بدل جاتی ہے اور جو لفظ شاعری میں اٹھائی دیتا ہے اس لفظ سے مختلف دکھائی دیتا ہے جو نثر میں نظر آتا ہے۔ اگر اس امر کو مان لیا جائے تو یہ ماننا بھی ناگزیر ہوگا کہ غالب کی شخصیتوں کا حامل انسان ہے۔ نثر کا غالب شاعری کے غالب کا ایک ایسا عکس ہے جو واقعے اور حالات کی عکاسی کرتا ہے۔ شاعری کا غالب کون ہے؟ یہ سوال بہت کم پوچھا گیا ہے۔ چہ جائیکہ اس کا کوئی ممکنہ جواب تلاش کیا گیا ہو۔

جو لفظ دستبوا اور مکاتیب غالب میں دکھائی دیتا ہے اور غالب کی نثری ضرورت کا جزو ہے۔ وہ لفظ دستبوا میں بیان کرتا ہے کہ ایسے وقوع پذیر ہو رہا ہے وہ واقعے کو بیان کرتا ہے کہ واقعہ گزر رہا ہے۔ دستبوا کا لفظ واقعے کی گزرگاہ بنتا ہے جس میں سے واقعے کی جزئیات گزرتی ہیں

اور واقعے کو تاریخ بناتی ہیں۔ مکاتیب کا لفظ بیان کرتا ہے کہ واقعہ گزر چکا ہے۔ تاریخ بن چکی ہے اور اس کے تینے زندگی کا رنگ کس شکل میں ہے جس کے اشارے مکتوب الیہ تک ارسال کیے گئے ہیں۔ 'دستنبو' اور مکاتیب، دونوں کا لفظ اشاروں کو قاری تک پہنچاتا ہے۔ چوں کہ یہ اشارے ایک نازک اور دردناک صورت حال سے برآمد ہوئے ہیں اس لیے ان کی وردمندی کا لہجہ بھی قاری وصول کرتا ہے۔ غالب کے اس لفظ کا کام اشاروں کو زمانے کے نام بیان کرنے کا ہے۔ 'دستنبو' کے بارے میں ابھی یہ سوال جواب طلب ہے کہ 'دستنبو' کس کے لیے لکھی گئی تھی اور اس کا مخاطب کون ہے؟ اسی طرح مکاتیب میں جن احباب کے نام واقعے تحریر کیے گئے ہیں وہ زمانی اعتبار سے اسمائے محض بن چکے ہیں لیکن ان کے حوالے سے اشاروں کا پیغام وجود پاتا ہے۔ غالب کا لفظ جونثر میں زندگی پاتا ہے، اشاروں کے پیغام کو بیان کرتا ہے۔ غالب کے اپنے زمانے میں مکاتیب کے مخاطب ہر گوپال تفتہ یا میر مہدی مجروح اور دیگر احباب ہیں۔ لیکن ۱۹۹۸ء میں وہ اسماء من و تو میں بدل چکے ہیں۔ غالب کی نثر کا لفظ زمانے کے نام اپنے عہد کے اشاروں کا پیغام ارسال کرتا ہے اور اس کی ضد میں ایک ہی سوال سرگوشی کرتا ہے کہ یہ کیا ہوا؟ یہ کیوں ہوا؟ یہ سب کیا تھا؟ اس ضمن میں یہ بات ملحوظ رکھنا ضروری ہے کہ غالب تاریخ نویس نہیں، اگر وہ تاریخ نویس ہوتا تو تاریخ تیمور یہ لکھنے میں کامیاب ہو جاتا۔ اس لیے وہ دستنبو اور مکاتیب کے ذریعے تاریخ بیان نہیں کرتا۔ پیغام ارسال کرتا ہے اور وہ اس لیے پیغام ارسال کرتا ہے کہ وہ شاعر ہے اور شاعر کا منصب عربی کے لفظ شاعر سے اپنا مفہوم اخذ کرتا ہے۔ شاید اسی لیے غالب نے اپنی توضیح ذات کے لیے یہ شعر کہا ہے:

پوچھتے ہیں وہ کہ غالب کون ہے؟
کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا!

(۴)

شاعری کا لفظ نثر سے غالباً اس لیے مختلف ہوتا ہے کہ اس کے ذریعے کوئی پیغام ارسال نہیں کیا جاتا، کیوں کہ شعر کا لفظ بیان نہیں کرتا۔ نثر کا لفظ اشاروں اور پیغامات کی تصویر بناتا ہے، جب کہ شاعری کا لفظ کسی سچائی کی تخلیق کرتا ہے۔ اسی لیے نثر کے معانی بیان کیے جاسکتے ہیں پیغام کوڈی کوڈ کیا جاسکتا ہے اور نظم کو کسی طرح آسان زبان میں بیان نہیں کیا جاسکتا کیوں کہ شاعری کا کوئی معنی نہیں ہوتا۔ ان امور کی روشنی میں غالب کی شاعری کے بارے میں کچھ کہنا

ممکن ہو سکتا ہے۔

غالب کی زندگی میں تضادات کا ایک پھیلا ہوا سلسلہ دکھائی دیتا ہے۔ کچھ دن ہوئے رالف رسل سے لاہور میں ملاقات ہوئی، ان کے ساتھ ایک خصوصی تقریب کا اہتمام کیا گیا تھا۔ رالف رسل نے کہا کہ غالب کا اپنے عالی نسب ہونے پر اصرار کچھ متاثر نہیں کرتا اور غیر ضروری دکھائی دیتا ہے۔ غالب کے ترکی النسل ہونے میں بھی کچھ بڑائی نظر نہیں آتی غالب نے ایسے ہی احساس تفرق کو بیان کرتے ہوئے یہ شعر بھی کہا ہے:

سو پشت سے ہے پشت آبا پہ گری
کچھ شاعری ذریعہ عزت نہیں مجھے

تاہم پوچھا جاسکتا ہے کہ اگر پہ گری سو پشت سے اجداد کا پیشہ رہا ہے تو دہلی کے عسکری حالات میں اس کے بزرگوں کا مرہٹوں کی فوج میں شامل ہونے کے کیا معنی ہیں اور مرہٹوں سے وفاداری ترک کر کے لارڈ لیک سے معاملہ کرنے میں کیا اعلانیہ تھی اور اس کی مصلحت کیا تھی؟ غالب کے چچا نصر اللہ خاں کے لیے لارڈ لیک نے پنشن بھی مقرر کی تھی اور دو پرہیزوں کی مالگوزاری بھی ان کے نام جمع معافی کی مد میں کی تھی اور اسی پنشن کے لیے غالب کی زندگی درخواست گزارتے ہوئے گزری تھی۔ اسی طرح غالب انگریزوں کا دوست بھی تھا اور ان سے اس کی دل بستگی تھی جو ۱۸۵۷ء میں فرنگیوں کے خلاف لڑے تھے۔ اس کے معاشقوں میں محبت کا کلمہ کم ہی سنائی دیتا ہے۔ غالب کی زندگی میں بھی محبت کا لفظ سنائی نہیں دیتا۔ اسی طرح گزشتہ برسوں میں غالب پر یہاں جو کام ہوا ہے اسے انیسویں نے اپنی کتاب 'غالب ایک شاعر ایک اداکار ہیں' ایک بدلے ہوئے انداز میں بیان کیا ہے۔ اس نے لکھا ہے کہ غالب ایک پشیمون تھا، جو بے حد قلیل تھی مگر اس کا رہنے کا طور طریقہ نوابوں کا تھا۔ ہر چند کہ وہ نواب نہ تھا۔ اس طرح غالب نے ایک جھوٹا پر سونا بنا رکھا تھا جو ایک جعلی نقاب تھا اور اس کی زندگی اس تضاد کو بسر کرنے میں گزرتی رہی تھی۔ رالف رسل نے کہا ہے کہ غالب کی العقیدہ مسلمان تھی مگر مسلمانوں کا رکھتا تھا۔ اسی طرح اپنے اردو دیوان کے دیباچے میں وہ نجف اشرف میں دفن ہونے کی خواہش کرتا ہے، مگر دفن نظام الدین اویس میں ہوا جو پشتیہ مسلمان کی خانقاہ ہے۔ وفاداری کا کوئی بھی تصور غالب کی سوانح عمری میں دکھائی نہیں دیتا۔ دربار دلی سے اس کا تعلق تھا مگر خود کو وکٹوریہ کا مدح خواں کہنے میں کوئی باک نہیں کرتا۔ غالب کپیتی کے اہل کاروں کی تعریف و توصیف سے بھی گریز نہیں کرتا تھا۔

تضادات کے اس نقشے میں غالب کے سفر کلکتہ کی تفصیل کو شامل کرنے سے کچھ یہ بھی دکھائی دیتا ہے کہ وہ اپنے محل وقوع سے کسی طرح رہائی پانے کی دبی دبی خواہش بھی کرتا تھا۔ بنارس شہر کو دیکھ کر اس کا دل چاہا کہ کیوں نہ زندگی کو اس شہر کی سکون پرور فضا میں بسر کرے یہ سارے اجزا بھی بے حد خیال انگیز ہیں۔ تاہم یہ امر بھی غور طلب ہے کہ غالب کے کردار میں خاندانی شرافتیں بھی بخوبی نمایاں ہیں۔ یہ شرافتیں اس کے تمدن کا ناقابل تفریق جزو تھیں۔ اسے اپنے احساس ذات کا گہرا شعور بھی تھا۔ اس کا شاعر ہونا اس کے کردار کا حصہ بھی تھا اور اس خاص جہت سے اس کی ذہنی، نفسیاتی اور فکری تشکیل ممکن ہوئی تھی۔

(۵)

اگر تضادات کو پیش نظر رکھا جائے تو غالب کی شخصیت کے بارے میں یہ سوال پوچھا جاسکتا ہے کہ جو لفظ نثر میں لکھا گیا ہے اور دستِ نو اور مکاتیب میں نظر آتا ہے وہ شخصیت کے کون سے حصے سے تعلق رکھتا ہے۔ وہ شخص بنا ہوا اور منقسم فرد دکھائی نہیں دیتا، وہ ایک حساس شہری بھی نظر آتا ہے۔ لیکن تضادات اس کی شخصیت کے جس منظر کو متاثر کرتے ہیں اس میں شخصی وجود کے ٹوٹنے کا نقشہ دکھائی دیتا ہے۔ اس لیے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ جس شخصیت کے اندر تضادات کی رستخیز ہو۔ اسے کسی وجود کے معانی نہیں دیے جاسکتے کیوں کہ وہ اپنے ہونے کی مصدقہ گواہی نہیں دے سکتی۔ یہ امر اس لیے بھی ضروری ہے کہ کسی شے کا ہونا، سچائیوں کے استحکام سے رونما ہوتا ہے اور جہاں سچائیاں متضاد ہوں اور تضاد کا شکار ہوں وہاں شے کا ہونا اس کا عدم وجود بنتا ہے، جو نہ ہونے میں گم ہو جاتا ہے۔ غالب کی شعری سرشت جس لفظ کو استعمال کرتی ہے وہاں اس لفظ کے پیچھے شعر کا وجود گم رہتا ہے اور اس کا ہونا اور نہ ہونا برابر برابر ہوتے ہیں۔ شعری غالب کے وجود کی نفی سے آشکار ہوتی ہے۔

(۶)

غالب کے وجود کی نفی (جو تضادات سے رونما ہوتی ہے) اس لیے بھی قابل غور ہے کہ غالب نے اپنے وجود کے اثبات کے لیے کوئی قطعی چننا نہیں کیا۔ کبھی کوئی ایسا بڑا مسئلہ نہیں کیا جو اسے وجود کا اثبات دے سکتا۔ غالب کی زندگی فرد اور حالات کی ایک غیر متوازن مساوات ہے جس میں فرد کمزور ہے اور حالات طاقتور ہیں۔ ایسی غیر متوازن صورت حال میں فرد حالات کے بہاؤ میں ہے اور بے بس ہے اور حالات جدھر اسے ڈھکیلتے ہیں وہ اس طرف کا رخ کرتا ہے۔ یہ بات اس لیے بھی خیال انگیز ہے کہ غالب ایک عام شخص نہیں ہے ایک شاعر ہے اور

اسے اپنے کمال فن پر بجا طور پر ناز بھی ہے۔ علاوہ ازیں وہ ایک ایسے علمی اور تمدنی حلقے سے بھی متعلق ہے جو اپنے عہد کی داخلی سرشت کا امانت دار ہے، اور جس میں اس زمانے کے اہل دانش اور شاہ ولی اللہ کے خانوادے کے بزرگ بھی شامل ہیں۔ ایسے شخص میں وجود کی نفی خاص طور پر معنی خیز دکھائی دیتی ہے۔

وجود کی نفی کا تعلق غالب کی شعری کیفیات کے ساتھ ہے۔ اس ضمن میں اگر اس شعر کو ملحوظ رکھا جائے۔

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں
غالب صریح خامہ نوائے سروش ہے

تو یہ بھی پوچھنا ضروری ہو جاتا ہے کہ کیا دستبنو اور مکاتیب کے وقت بھی غالب کی یہی کیفیت ہوتی تھی۔ تاہم اس شعر کے الفاظ غیب، خیال اور نوائے سروش، کو باہم ایک رشتے میں منسلک کرتے ہیں۔ خیال سے ذہن کا وہ منطقہ مراد ہے جو تحریکات کو خارج سے وصول کرتا ہے۔ غیب محض عدم وجود نہیں ہے بلکہ اس فرشتے کی آواز سے آباد ہے جو غیب سے کام کرتا ہے۔ ایسا رشتہ غالب کو اس پیغام کے موصول کرنے والے کا مقام دیتا ہے جو آواز سروش سے شاعر تک پہنچتا ہے۔ سروش کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اس لفظ سے فرشتہ بھی مراد ہے اور اسے محض آواز بھی کہا جاسکتا ہے اور یہ مفہوم بھی مایا جاسکتا ہے کہ کوئی صدا نامعلوم سے غالب کے خیال میں سنائی دیتی ہے اور ایک شاعر کے طور پر غالب اسے موصول کر کے تحریر میں محفوظ کرتا ہے۔ اس شعر کو شعری کیفیت کا استعارہ بھی کہا گیا ہے تاہم اس شعر کے مضمرات جس چٹائی سے تعلق رکھتے ہیں اس کا شعور بہت کم ہوا ہے۔

(۷)

غالب کی زندگی جس زمانے سے تعلق رکھتی ہے اس میں سلطنتِ ہندی کی شکل بدلی ہوئی ہے اور رڈ لیک کے دن میں داخل ہونے (۱۸۵۴ء) کے بعد یہ شہر ایسٹ انڈیا کمپنی کی قلمرو کا حصہ دکھائی دیتا ہے۔ گو ۱۸۵۷ء کے بعد مغلیہ بادشاہت کا خاتمہ ہوا اور اس کے ساتھ برصغیر حکومتِ برطانیہ کے زیرِ نگیں آگیا۔ تاہم یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ غالب کا زمانہ کمپنی کی حکومت کا زمانہ تھا۔ رالف رسل نے اس زمانے کے تہذیبی خدوخال پر روشنی ڈالی ہے اور کہا ہے کہ اس زمانے میں مغلیہ کلچر کے لٹن سے اینگلو مغلیہ کلچر رونما ہو رہا تھا۔ مغلوں اور انگریزوں کے ارتباط سے ایک نیا دور پیدا ہو رہا تھا۔ نئے علوم اور نئے کالج رونما ہوئے تھے، اور انسانی رواداری کے انداز

معاشرت سے زندگی کی شکل بے حد خوشگوار نظر آرہی تھی بظاہر کمپنی کی حکومت کے پچاس باون برس پُر امن تھے اور زندگی مطمئن انداز میں چل رہی تھی۔ لیکن حالات کے عقب میں کوئی بڑا سانحہ برابر گردش کر رہا تھا۔

غالب کے بارے میں ۱۹۶۹ء کے بعد جتنے بھی سمینار ہوئے ہیں، اُن میں دونوں کا خاص طور پر ذکر ہوا ہے۔ ایک یہ کہ غالب ایک فرسودہ تمدن کے خاتمے کی نشان دہی کرتا ہے اور کسی نئی زندگی کا شاعر ہے۔ اسی بات کو واضح کرتے ہوئے کہا گیا ہے کہ غالب زندگی کا شاعر ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ زندگی سے مراد کیا ہے اس کا کوئی خاطر خواہ جواب نہیں دیا گیا۔ دوسرا رویہ یہ ہے کہ غالب برصغیر میں شاہ ولی اللہ کی تعلیمات کی نمائندگی کرتا ہے اور مسلم معاشرے کے بارے میں امید کو پیدا کرتا ہے۔ یہ دونوں رویے ایک ایسے مقام نظر کی ترجمانی کرتے ہیں جو ۱۸۵۸ء کے بعد دکھائی دیتا ہے۔ تاہم امید کا پہلو غالب کے شعری منظر نامے میں دکھائی بھی نہیں دیتا۔ اس لیے دوسرے رویے کو محض قیاس آرائی ہی کہا جاسکتا ہے۔ جب کہ فرسودہ تمدن کا تصور بھی پوری طرح غالب کے شعری شعور کی وضاحت نہیں کر سکتا۔

غالب کی پہچان کے لیے ذوق اور مومن کے کلام کو بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ ظفر کا کلام بھی اس ضمن میں اپنے عہد کے منظر نامے کی ترجمانی کرتا ہے۔ اُس عہد کی شاعری کا مزاج قضا اور تقدیر کے اصولوں سے پائمال ہوتا دکھائی دیتا ہے، اور انسان کو حالات کی سپردگی کا تماشا دکھاتا ہے۔ اچھے وقتوں کی یاد بھی دور افتادہ زمانے کی شکل میں جھلملاتی ہے۔ ماضی، قضا، تقدیر اور بے بسی کے اجزائے شعری مزاج ترتیب پاتا ہے۔ یہ مزاج اپنے عہد کے خارجی اور بیرونی خدوخال کی نشان دہی کرتا ہے۔ اس لیے اس شاعری میں اور غالب کی شاعری میں فرق نمایاں اور بنیادی دکھائی دیتا ہے۔ غالب کے علاوہ ہر دوسرا شاعر اپنے عہد اور زمانے کا شاعر ہے۔ غالب اپنی تہذیب کے ناقابل عبور بحران کا شاعر ہے۔ اُسے یہ بحران برابر دکھائی دیتا ہے اور یہ سلسلہ کئی برسوں پر پھیلا ہوا نظر آتا ہے۔

(۹)

تہذیب کا بحران ایک ایسا تجربہ ہے جس کا علمی طور پر بہت کم تذکرہ ہوا ہے اور جس پر بہت کم غور کیا گیا۔ تہذیب کا خاتمہ اور شے ہے اور تہذیب کا بحران ایک بالکل الگ منظر ہے اور سب سے زیادہ سنگین شے اس وقت رونما ہوتی ہے جب کسی شہر کی اپنی تہذیب بحران سے دوچار ہو رہی ہو اور اس کے خاتمے کی مدت روز بروز کم ہو رہی ہو۔ برصغیر کی تاریخ میں ایک ایسا

ہی مقام ظاہر ہوا تھا اور ایک تہذیب بحران کی گرفت میں آچکی تھی۔ اس سانحے کو، کچھ یوں محسوس ہوتا ہے، اپنے اظہار کی تلاش تھی اور اسے ایسا وسیلہ اظہار غالب میں دکھائی دیا ہے جہاں وجود کی نفی سے شاعر کی شخصیت میں ایک روحانی خلا واقع ہو چکا تھا۔ یہ کیفیت تاریخ سرزفر اور لمحہ تاریخ کے اتصال سے پیدا ہوتی رہی ہے اور اپنے باہمی ربط سے ایک بلند قامت ادبی واقعے کی تخلیق کرتی ہے۔ غالب کی اردو شاعری میں اس کی تہذیب کلام کرتی ہے۔ اس کا نطق اس کی تہذیب کی صدا بنتا ہے اور جو الفاظ اس کی زبان پر رواں ہوتے ہیں، وہ دراصل اس کی تہذیب کا اپنا بیان ہوتا ہے۔ غالب محض ایک وسیلہ ہے، صاحب کلام وہ تہذیب ہے جو بحران کے سانحے سے گزر رہی ہے۔ ایسی کیفیت ادبیات عالم میں عموماً منفرد رہی ہے۔

(۱۰)

تہذیب اور شاعر کا وہ رشتہ جو بحران کے زمانے میں آشکار ہوتا ہے اور جہاں شاعر کا وجود محض وسیلہ اظہار بنتا ہے، کوئی استعارہ نہیں ہے۔ یہ مسئلہ ابھی تک حل نہیں ہوا کہ الفاظ کی اپنے طور پر بھی کوئی زندگی ہوتی ہے۔ اگر ایسی کوئی صورت نہ ہوتی تو زبان پر وارد ہوتے ہی وہ نہ قبول اٹھتے اور نہ ان کی گویائی ظاہر ہوتی۔ اور یہ مسئلہ بھی ایک پیچیدہ سوال ہے کہ کیا تہذیب کلام کر سکتی ہے؟ غالب کی اردو غزل ان دونوں سوالوں کا جواب فراہم کرتی ہے۔ تاہم اس ضمن میں ایک ضمنی امر بھی قابل غور ہے۔

غالب کی غزل (اور اس سے مراد اردو غزل ہے) اپنی کلاسیکی تعریف کے قریب ترین ہے اور غزل سے کسی کر بناک کیفیت کا مفہوم اخذ کرتی ہے جسے ہرن کی وجوہی چیخ کا استعارہ بیان کرتا ہے۔ یہ استعارہ غالب کی غزل میں تہذیب بن کر رونما ہوا ہے اور ہرن کی چیخ تہذیب کا اپنا بیان بن کر ظاہر ہوئی ہے۔ غالب کی غزل کو اس کے کلاسیکی معانی میں جا پھنسا ضروری ہے

غالب کی زندگی میں (۱۸۶۹ء - ۱۸۷۹ء) جو زمانہ ظاہر ہوا وہ کمپنی کے دور اقتدار کا زمانہ تھا اور اس طرح دو منظر رونما ہوئے تھے۔ ایک منظر قلعہ دہلی اور بادشاہ دلی کو ظاہر کرتا تھا اور دوسرا منظر سرے ہندوستان پر ایک نئے پرچم کی سر بلندی کو نمایاں کرتا تھا جس کا سربراہ ظلت کا حکم تھا جو مطلق العنان تھا۔ تاریخ کی کتابوں میں یہ دونوں منظر دکھائی دیتے ہیں۔ مگر ان کی شدت محسوس نہیں ہوتی جو عہد غالب میں ممکن تھی اور جس کے ساتھ روحانی کرب بھی پیدا ہوتا تھا۔ غالب کی اردو غزل کے مختلف نسخے غالب کے مختلف مقامات کو بیان کرتے ہیں۔ لیکن ان

مقامات کا مرجع ایک ہے جسے بحر ان تہذیب کا نام دیا گیا ہے۔ ایک طویل مدت کے بعد غالب کی اردو غزل ایک مکمل واردات بن چکی ہے اور تہذیب کا بحر ان بھی ایک مکمل صورت اختیار کر چکا ہے اس لیے ان کے باہمی رشتے کو پہچانا جاسکتا ہے۔

بحران کا تجربہ جو ادراک اور واردات بن کر شاعر کی نفی وجود پر اترتا ہے، غالب کی زبان پر عشق اور اصطلاحات تصوف کے الفاظ کو جاری کرتا ہے اور اس طرح مجاز اور حقیقت کی جہتیں کئی شکلیں اختیار کرتی ہیں۔ اس کیفیت میں مشار (سگنی فائر) اور مشاڑ الیہ (سگنی فائیڈ) کے استعارے رونما ہو کر ایک ایسی تشکیل کو آشکار کرتے ہیں جسے تہذیبی بحران کے حوالے سے بخوبی شناخت کیا جاسکتا ہے۔ اس ضمن میں یہ شعر قابل توجہ ہے:

زمانہ حسن میں اس کے ہے مجھ آرائش
بنیں گے اور ستارے اب آسماں کے لیے

اس شعر کے پہلے مصرعے میں حسن کی جگہ عہد بھی آیا ہے اور اسے یوں بھی پڑھا گیا ہے۔

زمانہ عہد میں اُس کے ہے۔

لیکن سوال یہ نہیں ہے کہ کون سی ترتیب درست ہے؟ بلکہ یہ ہے کہ اس شعر سے کس نوع کے اشارے دستیاب ہوتے ہیں اور ضمیر غائب (اُس) سے کیا مراد ہے؟ اور زمانہ کیوں مجھ آرائش ہے؟ اور کیا سبب ہے کہ پرانے آسمان کے بجائے نئے ستارے بنائے جائیں گے؟ اگر ضمیر غائب (اُس) سے مراد ذات باری تعالیٰ ہے۔ تو شاید زمانہ اس کے اعتراف حسن میں مجھ آرائش اب کیوں ہے، آج سے قبل کیوں ایسا نہ تھا؟ خیال ہے کہ ضمیر غائب کا اشارہ مذہبی نوعیت کا نہیں ہے اور نہ اس شعر سے مراد ظہورِ نو بہ نو ہے اور نہ نئے ستاروں کے بننے کی کوئی صورت ہی اس میں مضمر ہے۔ اگر اشاروں کے حوالے سے اس شعر تک پہنچا جائے تو یہ شعر شدید نوع کے ابہام کو ظاہر کرتا ہے!

تاہم اگر اس شعر میں آسمان کو تقدیر کا استعارہ سمجھ لیا جائے تو اس تقدیر شناسی کے لیے نئے ستاروں کا آجانا اس امر کی نشان دہی کرتا ہے کہ دنیا بدل گئی ہے اور نئی دنیا کے خیر مقدم کو اور اس کو خوش آمدید کہنے کے لیے جس نے اس دنیا کو برپا کیا ہے، زمانہ آرائش میں مجھ ہے کہ اب جو نیا مقدر رونما ہو گا اس کے ستارے دوسرے ہوں گے۔ پہلے ستاروں کا دور اپنے اختتام کو پہنچتا ہے اور آسمان نے اپنی بساط لپیٹ لی ہے۔۔۔۔۔

اسی طرح یہ شعر بھی غور طلب ہے:

نہ کر تو گماں محو آئینہ داری

تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں!

یہ شعر ایک دوسری ترتیب لفظی کے ساتھ بھی آتا ہے:

تماشا! کہ اے محو آئینہ داری

اس شعر کے اشعارے تصوف کے استعارے (آئینہ داری) کے حوالے سے ضمیر مخاطب (تو) کو ضمیر متکلم کے بارے میں بے تعلق گردانتے ہیں، اور اگر محو آرائش والا شعر بھی اس شعر کے ساتھ مد کر پڑھا جائے تو غالب کے عہد کا نقشہ بخوبی نظر آتا ہے۔ ان اشعار سے جو دنیا اور زمانہ آشکار ہوتا ہے اس میں صدائے گریہ بھی سنائی دیتی ہے:

یوں ہی گر روتا رہا غالب تو اے اہل جہاں
دیکھنا ان بستیوں کو تم کہ ویراں ہو گئیں

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں
یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ برم آرائیاں
لیکن اب نقش و نگار طاق نسیاں ہو گئیں
میں چمن میں کی گویا گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں!

یارب! زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے

لوح جہاں پہ حرف مکر نہیں ہوں میں

غالب کی شعری کائنات میں ایک صدایہ بھی سنائی دیتی ہے:

نہ گل نغمہ ہوں نہ پردہ ساز میں ہوں اپنی شکست کی آواز

تو اور آرائش فہم کا کل! میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

ان اشعار کے ذریعے شاعر کا ایک عجیب و غریب پرسونا دکھائی دیتا ہے جو کسی گم ہوتے ہوئے منظر نامے کے لیے پریشان اور دل گرفتہ ہے اور جب اسے منظر نامے کے گم ہو جانے کا شدید احساس ہوتا ہے تو اس کے الفاظ کچھ اس نوع کی کیفیت کا ذکر کرتے ہیں

وہ فراق اور وہ وصال کہاں وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں
 دل تو دل، وہ دماغ بھی نہ رہا شورِ سودائے خط و خال کہاں
 ایسا آساں نہیں لہو رونا دل میں طاقت جگر میں حال کہاں
 فکرِ دنیا میں سر کھپاتا ہوں میں کہاں اور یہ وبال کہاں
 تھی وہ ایک شخص کے تصور سے اب وہ رعنائی خیال کہاں!

غالب کے شعری سفر نامے میں وقت کی دوہری چاپ سنائی دیتی ہے۔ ایک وقت جو اس کی اپنی ہستی کے بطن سے گزرتا ہے اور ایک وقت جو تہذیب کا بحران بن کر اس کے پیش نظر اور پس منظر میں گزرتا ہے۔

(۱۱)

غالب کی شاعری اشاروں کی زبان میں لکھی گئی ہے اور اشاروں کے ذریعے استفہام کو نمایاں کیا گیا ہے۔ اردو دیوان کی پہلی غزل جسے روایتی اعتبار سے حمد یہ بھی کہا جاسکتا ہے، اشاروں کے رموز کی نشان دہی کرتی ہے اور سب سے بڑا سوال تو یہی ہے کہ اس غزل میں ضمیر غائب (کس) کا مرجع کون ہے؟ اس بات کو واضح کرنے کے لیے اس غزل کا پہلا شعر غور طلب ہے:

نقشِ فریادی ہے کس کی شوخی، تحریر کا
 کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

اس شعر کو حمد یہ کہنے سے صرف اس کی روایتی صورت آشکار ہوتی ہے اور نفسِ مضمون بھی روایتی دکھائی دیتا ہے۔ قدرتِ کلام، صرف الفاظ کے انتخاب میں نظر آتی ہے۔ مجاز اور حقیقت کے فلسفے کی روشنی میں نفسِ مضمون ایک صداقتِ مطلق کی طرف اشارہ کرتا ہے اور اس امر کا احتجاج رقم کرتا ہے کہ اشیاء کا لباس کاغذی کیوں ہے؟ پیکرِ تصویر فانی کیوں ہے؟ تصویر کے حوالے سے جو پیکر سامنے آتا ہے، وہ کاغذ کا استعارہ بروئے کار لایا ہے۔ تاہم 'کاغذی' کی ترکیب کو ان معانی میں قبول کرنا زیادہ مناسب دکھائی دیتا ہے جہاں اسے کاغذی بادام اور اخروٹ کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے اور وہاں کاغذی سے نازک اور جلد ٹوٹ جانا مراد ہے۔ اس شعری منظر نامے میں ضمیر غائب کا اشارہ حمد یہ اور بے حد واضح ہے لیکن جب اس اشارے کو تہذیب کے بحران کا کوئی پیغام گردانا جائے تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ نقش کس کی شوخی، تحریر کا فریاد کناں ہے؟ تحریر کی شوخی کا حسن تو ایک بڑی صداقت ضرور ہے لیکن یہ شوخی، تحریر، فریادی کس لیے ہے؟ یہ استفہامیہ

اشارہ غالب کی شعری طبع کا غماز ہے اور خیال گزرتا ہے کہ فریادی کی ترکیب نقش کے ناپید ہونے سے اپنا جواب اخذ کرتی ہے۔ غالب کی شعری اصطلاح میں یہ بات بھی شامل کی جاسکتی ہے کہ تہذیب بھی نقش ہے اور تہذیب بھی کسی کی شوخی تحریر کی نشان دہی کرتی ہے اور نقش و تصویر کے مانند اس کا لباس بھی کاغذی ہے۔ مغلیہ اقتدار کے منظر پر کمپنی کے اقتدار کا نقشہ ابھرتے ہوئے دیکھ کر کاغذی پیرہن کی ترکیب کا مفہوم خود بخود واضح ہو جاتا ہے تاہم ایسے استدلال کو محض قیاس آرائی نہیں کہا جاسکتا۔

اس غزل میں تنہائی اور آگہی اور دام شنیدن کے اشارے بھی معنی خیز اور غور طلب ہیں۔ تنہائی کا رنگ کچھ ایسا سنگین ہے کہ صبح سے شام کا کرنا بھی دشوار ہے۔ ایسا کیوں ہے؟ اس سوال کے جواب میں آگہی کا اشارہ رونما ہوتا ہے جو صرف سنی سنائی باتوں سے حالات کو پہچاننے کی سعی کرتی ہے۔ غالب اشاروں کی زبان میں اس امر کا بیان کرتا ہے کہ جو کچھ اس کی زبان پر وارد ہوا ہے اسے سمجھنا آسان نہیں ہے کہ اس کا تعلق عنقا سے ہے، جو موجود اور غیر موجود کے مابین دنیاؤں کی نشان دہی کرتا ہے۔ غالب کی شعریت میں عنقا کو بحران تہذیب کا اشارہ بھی گردانا جاسکتا ہے۔ اگر معانی کے شعور کی اس طرح صورت پذیری کو قبول نہیں کیا جاسکتا ہے، تو بھی شمشیر کے استعارے اور زنجیر کا جس میں سوز اندروں سے ہر حلقہ زنجیر بنتا ہے، شعری جواز ممکن نہیں ہوتا۔ شمشیر کے ناکارہ ہو جانے کو سینہ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کہہ کر واضح لیا گیا ہے۔ غالب کی عظمت اس امر میں ہے کہ وہ اشاروں کے بطن سے شعری اخذ کرتا ہے۔ اس غزل میں جس جذبے کا ذکر ہے اس کا شوق بے اختیار ہو چکا ہے۔ تہذیب کے بحران کی یہ کیفیت قابل غور ہے۔

(۱۲)

تہذیب کے بحران کا استعارہ شاید پوری طرح غالب کے کام کے بارے میں رہنمائی نہیں کر سکتا۔ غالب کی اردو غزل کے کچھ منطقے ایسے بھی ہیں جن کو بحران کے ساتھ منسلک نہیں کیا جاسکتا۔ ان میں ایسے اشعار بھی شامل ہیں:

- (۱) فتنہ نا شگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں
- (۲) لے تو لوں سوتے میں اس کے پاؤں کا بوسہ مگر
- (۳) ہم سے کھل جاؤ بہ وقت سے پرستی ایک دن
- (۴) دھوتا ہوں جب میں پیئے کو اس سیم تن کے پاؤں

تاہم یہ اشعار ایک مختلف طرز احساس کی نمائندگی کرتے ہیں جس کا تعلق بھی تہذیب کے بحران ہی کے استعارے سے ہے۔

تہذیب کا بحران، جہاں کرب اور آشوب کی کیفیت کو رونما کرتا ہے اور بحران کے تحت شکست ذات اور گرم گشتگی کے رویوں کی تشکیل کرتا ہے وہیں اس تہذیب کے در و بام بھی وا ہو جاتے ہیں اور شاعر کو سیاحت و سعت کے خانہ جنوں پر آمادہ کرتے ہیں۔ جن اشعار کا اوپر ذکر کیا گیا ہے اور جن کے طرز احساس کی جانب اشارہ کیا گیا ہے وہ اس سیر و سیاحت تہذیب ہی میں سنائی دیتے ہیں۔ غالب اس سیاحت کے دوران غزل کی پھیلی ہوئی دنیا سے گزرتا ہے۔ اسے محبتوں کی ازلی نکون (عاشق، معشوق اور عشق) دوران سیاحت نظر آتی ہے۔ پری زاد دکھائی دیتے ہیں۔ لیلی اور مجنوں کے اشارے جھلملاتے ہیں۔ منصور اور طوڑ سینا کا منظر دکھائی دیتا ہے اور ایک ایسا مقام بھی ملتا ہے:

جہاں تیرا نقش قدم دیکھتے ہیں	خیاباں خیاباں ارم دیکھتے ہیں
دل آشفدگاں خال کنج دہن کے	سویدا میں سیر عدم دیکھتے ہیں
ترے سرو قامت سے اک قد آدم	قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود

ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

پھر بے خودی میں بھول گیا راہ کوئے یار

جاتا وگرنہ ایک دن اپنی خبر کو میں

تم ہی کہو کہ گزارا صنم پرستوں کا	بتوں کی ہو اگر ایسی ہی خو تو کیوں کر ہو
ابجھتے ہو تم اگر دیکھتے ہو آئینہ	جو تم سے شہر میں ہوں ایک دو تو کیوں کر ہو
ہمارے ذہن میں اس فکر کا ہے نام وصال	کہ گرنہ ہو تو کہاں جائیں، ہو تو کیوں کر ہو

(۱۳)

اس سیاحت و سعت کے خانہ جنوں میں ان اشعار کا ایک خاص مقام ہے:

ابجھتے ہو تم اگر دیکھتے ہو آئینہ

جو تم سے شہر میں ہوں ایک دو تو کیوں کر ہو

مستانہ طے کروں ہوں، رہ وادی خیال تا، بازگشت سے نہ رہے مدد مجھے
 ڈھونڈے ہے اس معنی آتش نفس کو جی جس کی صدا ہو جھوٹا برق فنا مجھے
 کرتا ہے بسکہ باغ میں تو بے حجابیاں آنے لگی نکلت گل سے حیا مجھے

اس بزم میں مجھے نہیں بنتی حیا کیے بیند رہا، اگرچہ اشارے ہوا کیے
 غالب تمہیں کہو کہ طے گا جواب کیا مانا کہ تم کہا کیے اور وہ سنا کیے

مقابل ہے مقابل میرا رک گیا دیکھ روائی میری
 کب وہ سنتا ہے کہانی میری اور پھر وہ بھی زبانی میری
 کر دیا ضعف نے عاجز غالب تنگ پیری ہے جوانی میری

اور:

رکھتا پھروں ہوں خرقہ و سجادہ رہن مئے
 مدت ہوئی ہے دعوت آب و ہوا کیے

سیاحت و سعت مئے خانہ خوں کے دوران وہ غائب شکار ہوا ہے جسے زمانے نے
 عزیز سمجھا ہے۔ اس شاعر کو اس عہد اور اس کا ماحول اور تاریخ و جغرافیہ آشکار کرنے سے
 قاصر تھا۔ اگر کسی عہد کی عکاسی سے چھ حاصل ہوتا ہے تو وہ شاعری نہیں ہوتی، نثر ہوتی ہے۔
 تہذیب کے در و بام میں سفر کرنے سے شاعری حاصل ہوتی ہے۔ غائب کو اس کے عہد نے نہیں
 اس کی تہذیب نے شاعری دی ہے اس خصوصیت کی وضاحت کے لیے چھ اشعار اوپر نقل
 کیے گئے ہیں۔

شاعری (اور خاص طور پر عظیم شاعری) میں اشاروں کے پیغامات کا سراغ بہت
 ضروری ہوتا ہے اور ہماری روایت میں ایسے اشارے ضامراً (ضمیموں) کے ذریعے رونما ہوتے
 ہیں۔ جن اشعار کا ذکر کیا گیا ہے ان میں دوسرے اشارے بھی نظر آتے ہیں جو استعاروں کی
 صورت میں ہیں۔ آئینہ، وادی خیال، معنی آتش نفس، جھوٹا برق فنا، خرقہ و سجادہ، دعوت آب و
 ہوا کا ذکر غور طلب ہے۔ اسی طرح ضمیر مخاطب تم اور تو اور مقابل و مقابل کی ترکیب اور
 کیفیت مکامہ جس میں ضمیر غائب (وہ) کا استعمال ہے اس ضمن میں اس شعر کو ملحوظ رکھنا
 ضروری ہے:

کرتا ہے بسکہ باغ میں تو بے حجابیاں
آنے لگی ہے نکبت گل سے حیا مجھے

باغ ایک استعارہ بھی ہے اور باغ ہستی، دنیا اور مظاہر فطرت کے معانی کی پیغام رسانی بھی کرتا ہے۔ یہ تمام اجزاء جس تہذیب کی صورت گری کرتے ہیں اس کے جمالیاتی مظاہر غالب کی غزل میں رونما ہوئے ہیں۔ اس اعتبار سے وسعت سے خانہ جنوں، اس تہذیب کا جمالیاتی مظہر ہے جو کمپنی کے دور اقتدار میں بحران کا شکار ہوئی ہے۔ یہ سانحہ صرف برصغیر پر ہی نہیں اتر ا تھا بلکہ سارا عالم اسلام اس سانحے کی زد میں آ گیا تھا۔ اس زاویہ نگاہ کے مطابق غالب، عالم اسلام کے دور ابتلا کی گواہی بھی مرتب کرتا ہے اور اسلامی تہذیب کی دنیاؤں میں گزر کرنے کی راہ بھی دکھاتا ہے۔ غالب کے بہت بعد جدید ترکی کے شاعر ضیاء گوک آلپ نے عالم اسلام کے مستقبل کے لیے تصوف کی جمالیات کو لازمی قرار دیا تھا۔

اسی ضمن میں مقابل اور مقابل کے حوالے سے آئینہ دوبارہ مکالماتی کیفیت کو بیان کرتا ہے۔ تاہم ذیل کا شعر ایک جد کیفیت کی خبر دیتا ہے:

پھر بے خودی میں بھول گیا راہ کوئے یار
جاتا وگرنہ ایک دن اپنی خبر کو میں

راہ کوئے یار، بے خودی اور صورت بے خبری سے جو مقام حال رونما ہوا ہے وہاں ضمیر متکلم خود دو نیم ہوئی ہے اور 'میں' کی خبر سینے کو 'میں' کا جانا ضروری ٹھہرتا ہے۔ یہ کیا عجیب دنیا ہے اور اس کی کیسی مجالیات ہے؟ برصغیر اس تہذیبی مجالیت کا وطن تھا اور اس تہذیبی مجالیات نے باغ اور گل و صنوبر کے ساتھ ساتھ سرو قدامت اور قد آدم کی رونمائی بھی کی تھی:

گلشن کو تری صحبت از بسکہ خوش آئی ہے
ہر غنچے کا گل ہونا آغوش کشائی ہے

غالب کی شاعری مظاہر فطرت کے ذریعے تہذیب کے خدو خال آشکار کرتی ہے اور اس کے حسن کو یک پائیدار صداقت کے طور پر مستحکم کرتی ہے۔

(۱۴)

تہذیب کے بحران اور سیاحت وسعت سے خانہ جنوں کے حوالے سے غالب کے یہ اشعار قابل ذکر ہیں، جہاں اس نے اپنی کیفیت کی وضاحت کی ہے۔

مری ہستی فضائے حیرت آباد تمنا ہے
جسے کہتے ہیں نالہ وہ اسی عالم کا عنقا ہے
خزاں کیا فصل گل کہتے ہیں کس کو، کوئی موسم ہو
وہی ہم ہیں، قفس ہے اور ماتم بال و پد کا ہے

غالب کی شاعری میں تہذیب کی جدلیات سے تحیر اور حیرت کا منظر پیدا ہوتا ہے اور تمنّیہ کے سفر کی منازل بھی رونما ہوتی ہیں لیکن جو شے اس میں اضافہ کرتی ہے وہ نالہ و فغاں ہے۔ نالہ و فغاں کے ساتھ شاعر اپنی ہستی کی نسبت کا تعین کرتا ہے۔ غالب نے اس حیرت آباد تمنّیہ میں ستائی دینے والے نالہ و فغاں کو عنقا کا نام بھی دیا ہے اور یہی استعارہ غالب کے دیوان کی پہلی غزل میں بھی موجود ہے۔ اگر یہاں نالہ (در حیرت آباد تمنّیہ) عنقا ہے تو پہلی غزل کا مفہوم بھی عنقا کے ذریعے نالہ و فغاں کا ہے۔ تہذیب کی سیاحت بھی غم، اندوہ سے رہائی نہیں دلاتی کیوں کہ جس بحر ان نے شاعر کی آگہی کو گرفت میں لے رکھا ہے وہاں اسیری ہے، قفس ہے اور بال و پد کے کٹ جانے کا ماتم ہے۔ غالب کے یہ اشعار اس کے کسی ذاتی غم اور انفرادی محفل نشاط کا ذکر نہیں کرتے بلکہ ان کے ذریعے کسی بہت بڑے واقعے اور منظر کا کرب رونما ہوتا ہے اور تہذیب کے بحر ان سے بڑھ کر کون سا دوسرا کرب ہو سکتا ہے جو انسان کو پوری طرح پائمال کرنے پر قادر ہو۔

(۱۵)

غالب کے مقام امرتے کے لیے کئی دوسرے معیار اور انداز نظر برابر کارآمد ہیں۔ تاہم یہ سوال ضرور پوچھا جاسکتا ہے کہ غالب کیوں عظیم ہے؟ اور اس کی شعری عظمت کس میں ہے؟ اس ضمن میں قابل ذکر یہ بات ہے کہ غالب نے لفظ کو دو الگ الگ طور پر استعمال کیا ہے اور وہ لفظ جو معانی کو باقاعدہ بیان کر سکتا ہے نثر کے لیے مخصوص ہے اور جس لفظ کے ذریعے معانی کے بجائے حیرت کا سبب بھی بنتا ہے۔ وہ ایک انجانے گہرے کرب کا محرک بھی بنتا ہے اور اس طرح اس کی شاعری کا لفظ کرب اور حیرت کے ایک گہرے تاثر کو نمایاں کرتا ہے جسے معانی میں بیان نہیں کیا جاسکتا جسے صرف سنا جاسکتا ہے اور جس کے تاثر سے دل کو پریشان بھی کیا جاسکتا ہے! لفظ کی ایسی خصوصیت غیر معمولی ہے اور جہاں اس لفظ سے شاعری آشکار ہوتی ہے وہاں قاری دم بخود ہو جاتا ہے۔ عظمت کی ایک پہچان شاید یہی ہے کہ تاثر دے کر دم بخود کرتی ہے اس لیے

عظمت کا تجزیہ کرنا دشوار ہے اس کے ساتھ سفر کرنا ضروری ہوتا ہے۔ غالب کے ساتھ تہذیب کا بحران، تہذیب کی جمالیاتی تشکیل اور تاریخ کا عمل ایک لمحے میں رکے ہوئے دکھائی دیتے ہیں اور اس لمحے کے عین درمیان غالب نظر آتا ہے جو کلام کرتا ہے اور تینوں اکائیاں محترک ہونے لگتی ہیں۔ تاریخ کا عمل جاری ہوتا ہے۔ تہذیب کا بحران اپنا قفل ابجد کھولتا ہے اور تہذیب کی جمالیاتی تشکیل اپنے در و بام وا کرتی ہے اور ایک صدا گونجتی ہے:

مہرباں ہو کے بلا لو مجھے چاہو جس وقت
میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں

غالب کے ذریعے حال اور ماضی کسی بھی لمحہ حاضر میں موجود ہو سکتے ہیں اور اسی میں غالب کا غیر معمولی مقام دکھائی دیتا ہے۔



ابوالکلام قاسمی

غالب کا شعری لہجہ

مرزا غالب کی شاعری کی تعبیر اور قدر و قیمت کے تعین کی خاطر جن تنقیدی معیاروں کو رو بہ عمل لایا گیا ہے ان میں غالب کے بالواسطہ طرزِ مخاطب کو بنیادی اہمیت حاصل رہی ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ ہیکٹی تنقید کے وہ پیمانے جو شاعری کی استعاراتی اور علامتی معنویت، کفایت لفظی اور معنوی امکانات کو زیادہ نمایاں کرتے ہیں، وہ غالب فہمی کے عمل کو زیادہ راس آئے۔ اس بات کو دوسرے الفاظ میں اس طرح بھی کہا جاسکتا ہے کہ غالب کی استعارہ سازی کو ان کی معنی آفرینی کے سرچشمے کے طور پر دیکھنے کا رجحان عام رہا ہے، مگر اس تنقیدی طریق کار نے غالب کے شعری لہجے، اسلوب اور انداز بیان کی طرف متوجہ ہونے کا موقع بہت کم دیا۔ اس ضمن میں زبانی روایت یا Oral Tradition کے زیر اثر پروان چڑھنے والی شاعری کے لوازم سے بھی صرف نظر کیا گیا، جب کہ حقیقت یہ ہے کہ انیسویں صدی کے اواخر تک کی اردو شاعری کو اگر اس سیاق و سباق میں دیکھا جاتا تو شعری لہجے کے تشکیلی عناصر کے بارے میں بعض بنیادی باتیں سامنے آسکتی تھیں۔ زبانی روایت سے وابستہ شاعری میں سننے سنانے کے عمل، الفاظ کو رموز اوقاف کی رعایت سے ادا کرنے، صرف و نحو کی مناسبت سے حروف اور الفاظ پر زور دینے اور زبان کو بچے اور آہنگ کے ساتھ ترسیلی سطح پر برتنے کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اس نوع کی نزاکتوں کو نشن زد کرنے کی خاطر اگر کسی ایک اصطلاح کا سہارا لیا جائے تو اسے شعری لہجے کا نام دیا جاسکتا ہے۔ اس لیے غالب کی تفہیم کا ایک تنقیدی طریق کار ان کے شعری لہجے کی دریافت کو بھی بنایا جانا چاہیے۔

شعری میں محاورہ اور روزمرہ کا خیال، زبان کو روایتی سلاست اور روانی کے ساتھ استعمال کرنا اور رائج لسانی ضابطوں کو غایت احتیاط کے ساتھ برتنے کی کوشش کرنا ایک بات ہے اور زبان میں اپنے مخصوص طرز ادا کے ذریعے نئے معنی کا امکان پیدا کرنا اور لہجے کے نشیب و فراز سے مفہوم میں کسی نئی جہت کی گنجائش پیدا کر دینا دوسری۔ اول الذکر معاملے میں غالب کے متعدد معاصرین اور متقدمین کو امتیاز حاصل تھا، مگر غالب نے اپنے لیے دوسرا راستہ منتخب کیا تھا جس میں لفظی اور معنوی رعایت اور محاورہ اور روزمرہ تک کا استعمال غیر روایتی اور انفرادی معلوم ہوتا ہے۔ غالب کے دو شعر ہیں جن میں مرنے اور موت کو روزمرہ کے اعتبار سے بھی استعمال کیا گیا ہے اور محاورے کے اعتبار سے بھی۔ مگر یہ استعمال روایتی اس لیے نہیں بن پاتا کہ ایک لفظ کے دو ہرے معنوں کے لیے استعمال نے 'قول محال' کی صورت پیدا کر دی ہے اور روزمرہ اور محاورے کے ظاہری تضاد نے معنی کی ایک تیسری سطح کو نمایاں کیا ہے جسے Paradox کا نام بھی دیا جاسکتا ہے:

محبت میں نہیں ہے فرق جینے اور مرنے کا اسی کو دیکھ کے جیتے ہیں جس کا فر پہ دم نکلے
مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی موت آتی ہے پر نہیں آتی

پہلے شعر میں 'اسی کو دیکھ کے جیتے ہیں'، روزمرہ کے طور پر اور 'جس کا فر پہ دم نکلے' محاورے کے طور پر استعمال کیا گیا ہے اور اس تضاد سے جینے اور مرنے میں فرق نہ ہونے کے مفہوم کی توثیق کی گئی ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر کا پہلا حصہ محاورے پر اور دوسرا حصہ روزمرہ پر مبنی ہے اور توثیق ہوتی ہے ایک تیسری بات کی کہ 'موت آتی ہے پر نہیں آتی'۔ اس مثال سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ غالب کے متن میں استعارہ اور تمثیل کے علاوہ بھی بعض ایسے شعری طریق کار کا استعمال کیا گیا ہے جن کے باعث کبھی معنی کی نئی جہات نمایاں ہوتی ہیں، کبھی سامنے کے معنی التواء میں جا پڑتے ہیں اور کبھی ایک ایک شعر میں لہجہ اور صوت کی کئی کئی اکائیاں اپنی الگ ادائیگی کا مطالبہ کرتی ہیں۔

غالب کے شعری لہجے کے تعین میں زبان کی نحوی ساخت سے انحراف اور حرف و صوت کی ادائیگی کا انفرادی انداز بہت اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ یہ بات درست ہے کہ غالب کا متن اپنی معنوی دہازت کی عقدہ کشائی کے لیے استعاراتی اور علامتی طرز تنقید سے زیادہ ہم آہنگ ہے، لیکن غالب کے شاعرانہ لہجے نے بھی معنی آفرینی کے عمل میں کم حصہ نہیں لیا ہے۔ غالب کی

تنقید میں لہجے کی شناخت کی طرف ہر چند کہ کوئی منظم اور مربوط کوشش سامنے نہیں آئی، تاہم ایسا بھی نہیں ہے کہ اس اہم طریق کار کی طرف کسی نقاد نے توجہ ہی نہ دلائی ہو۔ غالب کے کلام کے پہلے نقد الطاف حسین حالی نے 'یادگار غالب' میں 'پہلو دار بیان' اور 'انداز بیان' کا ذکر بار بار کیا ہے اور کئی اشعار کی تشریح اسی زاویہ نظر کے ساتھ کی ہے۔ حالی کے اس زاویہ نظر کی بہترین مثال اس وقت سامنے آتی ہے، جب وہ:

کون ہوتا ہے حریف مئے مرد اقلن عشق
ہے مکرر لب ساقی پہ صلا میرے بعد

کی تشریح کرتے ہیں اور واضح کرتے ہیں کہ لب ساقی پہ صلا کی تکرار سے کتنے اور کیسے پہلو پیدا ہو سکتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"مئے مرد اقلن عشق کا ساقی یعنی معشوق، بار بار صلا دیتا ہے، یعنی لوگوں کو شراب عشق کی طرف بلاتا ہے۔ مطلب یہ کہ شراب عشق کا کوئی خریدار نہیں رہا، اس لیے اس کو بار بار صلا دینے کی ضرورت ہوتی ہے۔ مگر زیادہ غور کرنے کے بعد جیسا کہ مرزا خود بیان کرتے تھے، اس میں ایک نہایت طیف معنی پیدا ہوتے ہیں اور وہ یہ ہیں کہ پہلا مصرع یہی ساقی کی صلا کے الفاظ ہیں اور وہ اس مصرعے کو مکرر پڑھ رہا ہے۔ ایک دفعہ بانے کے لہجے میں کہتا ہے: 'کون ہوتا ہے حریف مئے مرد اقلن عشق؟' جی کوئی ہے جو مئے مرد اقلن عشق کا حریف ہو؟ پھر جب اس آواز پر کوئی نہیں آتا تو اسی مصرعے کو مایوسی کے لہجے میں مکرر پڑھتا ہے: 'کون ہوتا ہے حریف مئے مرد اقلن عشق؟' یعنی کوئی نہیں ہوتا۔ اس میں لہجے اور طرزِ واکو بہت دخل ہے، کسی وادانے کا لہجہ اور ہے اور مایوسی سے چپکے چپکے کہنے کا انداز اور ہے جب اس طرزِ مصرعہ مذکور کی تکرار کرو گے، فوراً یہ معنی ذہن نشین ہو جائیں گے۔"

حالی کی تشریح میں بانے کے لہجے، مایوسی کے لہجے یا چپکے چپکے کہنے کے انداز کی نشان دہی صاف موجود ہے اور یہ وضاحت بھی کہ "اس میں لہجے اور طرزِ واکو بہت دخل ہے۔" اس شعر میں ان لہجوں کے ماسوا چینیج کی کیفیت اوپر کی سطح پر محسوس کی جاسکتی ہے۔ یہ غالب کا ایک ایسا

مخصوص طریق کار ہے جس کا استعمال ان کے متعدد اشعار میں کہیں مکرر یا تکرار کے لفظ سے اور کہیں اس لفظ کے استعمال کے بغیر بھی ملتا ہے:

سر اڑانے کے جو وعدے کو مکرر چاہا	ہنس کے بولے کہ ترے سر کی قسم ہے ہم کو
بہرا ہوں میں تو چاہیے دونا ہوا التفات	سنا نہیں ہوں بات مکرر کہے بغیر
یارب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے	لوح جہاں پہ حرف مکرر نہیں ہوں میں
مرتا ہوں اس آواز پہ ہر چند سر اڑ جائے	جلاد سے لیکن وہ کہے جائیں کہ ہاں اور

پہلے شعر میں 'مکرر' کے لفظ نے 'سر کی قسم' کے لفظ کو مثبت اور منفی دونوں معنوں کا حامل بنا دیا ہے اور آخری شعر میں 'ہاں اور' کے لفظ نے مسلسل تکرار کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔

یہ محض اتفاق ہے کہ بعد کے نقادوں نے غالب کی شاعری کے ضمن میں لہجے کی پہچان کا سلسلہ آگے نہیں بڑھایا۔ البتہ ماضی قریب میں جدید زندگی کے تقاضے اور بیسویں صدی کے سوالیہ مزاج کے پیش نظر غالب کی معنویت کے اس تناظر کو کسی قدر اہمیت دی گئی ہے مگر اس انداز پر نقد کا انحصار شعری لہجے کے مختلف پہلوؤں کی نشان دہی پر کم اور سماجی یا ثقافتی حوالے کے طور پر زیادہ رہا اور اس طرح بات وہیں پہنچی کہ حالی کی لہجہ شناسی کے باوجود غالب کے شعری لہجے کی شناخت کو کسی مربوط اور منظم تنقیدی طریق کار کی حیثیت حاصل نہ ہو سکی۔ جب کہ اس انداز مطالعہ کی اہمیت اُس وقت اور بڑھ جاتی ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ 'لہجہ' پر مبنی اشعار کی تعداد غالب کے متداول دیوان میں بیش از بیش ہے۔ اس کے مقابلے میں 'نسخہ حمید' میں یا بحیثیت مجموعی غالب کی شاعری کے اس حصے میں جس کو خود غالب نے انتخاب کے وقت دو ٹوٹ کے قریب نکال دیا تھا، بمشکل گنتی کے دو چار شعرا ایسے ملتے ہیں جن کے معنی 'لہجہ' سے متعین ہوتے ہوں، اس لیے حالی کا یہ اندازہ غلط نہیں معلوم ہوتا:

”چوں کہ مرزا کی طبیعت فطرتاً نہایت سلیم واقع ہوئی تھی، اس لیے نکتہ پیڑوں کی تعریضوں سے ان کو بہت تنبیہ ہوتی تھی۔ آہستہ آہستہ ان کی طبیعت راہ پر آتی جاتی تھی۔ اس کے سوا جب مولوی فضل حق سے مرزا کی راہ دور سم بہت بڑھ گئی اور مرزا ان کو خالص و مخلص دوست اور خیر خواہ سمجھنے لگے تو انھوں نے اس قسم کے اشعار پر بہت روک ٹوک شروع کی، یہاں تک کہ انھیں کی تحریک سے انھوں نے اپنے اردو کلام میں سے جو اُس

وقت موجود تھا، دو ٹوٹ کے قریب نکال ڈالا اور اس کے بعد اس روش پر چلنا چھوڑ دیا۔“

اس بیان سے غالب کے انتخاب یا متداول دیوان میں شامل شاعری کو غالب کا نمائندہ ترین کلام قرار دینے پر حالی کا اصرار ثابت ہوتا ہے۔ اس لیے اس بات کو تسلیم کر لینے میں کوئی مضائقہ نہیں ہونا چاہیے کہ خود غالب کے نزدیک بھی اپنے مخصوص لہجے یا طرز ادا کی نمائندگی کرنے والے کلام کو کیا اہمیت حاصل تھی؟ چنانچہ غالب کی تفہیم میں لہجے کی کارفرمائی اور لہجے کی تشکیل میں معاون عناصر کی نشان دہی کی طرف توجہ مبذول کر کے غالب فہمی کے دائرہ کار کو مزید وسعت دی جاسکتی ہے۔

غالب کے یہاں استنبہامیہ اور استعجائیہ لہجے کی کثرت کا ذکر پہلے آچکا ہے۔ ان کی متعدد غزلیں ایسی ہیں جن میں زمین کا استعمال اور ردیف کا انتخاب پوری پوری غزل کو سوا لیہ اور استنبہامیہ اشعار کا مجموعہ بنا دیتا ہے۔ وہ کبھی لفظوں اور آوازوں کی تکرار سے، کبھی کسی لفظ میں تخفیف یا اضافے کے ذریعے، کبھی مناسبات لفظی کی بنیاد پر اپنے لہجے میں ارتعاشات پیدا کرتے ہیں اور کبھی مکالمے، تقابل اور موازنے کا طریقہ استعمال کر کے مناسب یا متضاد صورت حال کو ابھارتے ہیں۔ لہجے کا یہ نوع ان کی شاعری میں بلند آہنگی اور شکوہ کی بالادستی کے ساتھ ساتھ کبھی ان کے لہجے میں ٹھہراؤ، کبھی سرگوشی، کبھی محزون، کبھی اہیمہ پن اور کبھی نرم روی پیدا کر دیتا ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ انداز بیان کی اس کثرت کے باوجود ان کا لہجہ کبھی پست اور انفعالیات زدہ نہیں ہو پاتا۔

غالب کی شاعری میں لہجے کے تنوع کو بعض نقادوں نے ان کے انشائیہ بیان کے دائرہ کار میں سمیٹنے کی کوشش کی ہے اور انشائیہ بیان کو ایک ایسے مطلق بیان سے تعبیر کیا ہے جو جھوٹ اور سچ کے احتمال سے ماورا ہو۔ ممکن ہے کہ عامائے بلاغت نے انشائیہ بیان کو خبریہ بیان پر اسی باعث مقدم قرار دیا ہو کہ اس کا اطلاق دہر رس ہو اور اس کی باعث تقسیم کا ایک بڑا دائرہ بنتا ہے، تاہم اس کے علاوہ بھی غالب نے اپنے لہجے میں بعض ایسے پہلو نکالے ہیں جن کی وجہ سے معنی آفرینی کی نت نئی راہیں نکلتی ہیں، جن میں سے بعض کی طرف گزشتہ سطور میں توجہ دانی گئی ہے۔ ابھی اس بات کا ذکر بھی آچکا ہے کہ غالب بعض لفظوں کی جگہ تبدیل کر کے یا بعض الفاظ میں حروف کی تخفیف یا سابقہ اور لاحقہ کا اضافہ کر کے مفہوم کے نئے امکانات پیدا کر دیتے ہیں۔ خورشید کی جگہ 'خور' اور نگاہ کی جگہ 'نگہ' کے الفاظ دوسرے شاعروں کے یہاں بھی ملتے ہیں مگر

دوسروں کے یہاں بات مترادف لفظ کے استعمال سے آگے نہیں جاتی جب کہ غالب کے کام میں اس طرح کی لفظی تحریف یا تقلیب مفہوم یا مدلول کی تحریف یا تقلیب کا اشاریہ ہوتی ہے۔ وہ کبھی ایک مصدر سے ایک ہی شعر میں نئی مشتقات نکالتے ہیں اور ہر لفظ اپنی جگہ انفرادی رول ادا کرتا ہے۔ وہ کبھی مفرد لفظ کو مختلف تراکیب کے ساتھ استعمال کرتے ہیں اور کبھی لفظ کو مدلول یا شے کا متبادل بنا کر پیش کرتے ہیں۔ شارحین غالب نے اس نوع کے اشعار میں ایک سے زیادہ معنی کی گنجائش کا ذکر کیا ہے مگر اس بات کا تجزیہ بالعموم نہیں کیا گیا کہ معنی کی کثرت کی بنیاد لسانی سطح پر کیوں کر قائم ہوتی ہے۔ اس ضمن میں بعض مثالوں کے ذریعے الفاظ کی کارکردگی کو زیادہ واضح طور پر بیان کیا جاسکتا ہے۔ غالب کا ایک شعر ہے۔

دفور اشک نے کاشانے کا کیا یہ رنگ
کہ ہو گئے مرے دیوار و در، در و دیوار

اس شعر کے دوسرے مصرعے میں دیوار کی جگہ دروازوں کی جگہ دیوار کا لفظ استعمال کیا گیا ہے، مگر لفظ کی جگہ تبدیل کر کے شے یا مدلول کی جگہ تبدیلی کا جو انداز اختیار کیا گیا ہے وہ بلا شریعت غیرے غالب کا وہ بیانیہ طریق کار ہے جو معنی آفرینی کے بالکل اچھوتے انداز کو سامنے لاتا ہے۔ اسی طرح غالب کا شعر ہے کہ:

مخمر مرنے پہ ہو جس کی امید
ناامیدی اس کی دیکھا چاہیے

اس شعر میں پہ ظاہر امید اور ناامیدی کی صنعت تضاد کو استعمال کیا گیا ہے۔ مگر تضاد کی صنعت یہاں محض ایک فنی تدبیر نہیں۔ شعر کی پوری منطق 'امید' کے لفظ پر قائم ہے۔ پہلے مصرعے میں مرنے کی امید پر جینے کا انحصار ملتا ہے مگر دوسرے مصرعے میں اسی امید یا جینے کے انحصار کو ناامیدی کے انسانی رویے پر مبنی دکھلایا گیا ہے۔ استعارے یا تمثیل کے استعمال کے بغیر ایک مثبت دینے سے منفی روئے کا مفہوم مخالف پیدا کر لینا غالب سے ہی مختص ہے۔

غالب نے اپنے دو شعروں میں نگاہ، نگہ اور مرزا گان کو قریب قریب ہم معنی الفاظ کے طور پر استعمال کیا ہے:

بہت دنوں میں تغافل نے ترے پیدا کی
وہ اک نگہ جو بہ ظاہر نگاہ سے کم ہے

وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب دل کے پار
جو میری کوتاہی قسمت سے مرثاں ہو گئیں

پہلے شعر میں توجہ اور تغافل کے لیے نگاہ اور نگہ میں ایک حرف کی کمی اور زیادتی پیدا کر کے پوری کھلی ہوئی آنکھ اور اُدھ کھلی آنکھ کا تاثر پیدا کیا گیا ہے اور لفظ کو معنی کا یا دال کو مدلول کا ایسا متبادل بنایا گیا ہے کہ توجہ، عدم توجہ، معمولی توجہ اور تغافل کا نازک اور باریک فرق معنوی سطح کے ساتھ لفظی سطح پر بھی قائم ہو گیا ہے۔ جب کہ دوسرے شعر میں نگاہوں کی دوری اور مرثاں کی کوتاہی کو دل کے پار ہونے اور کوتاہی قسمت کی مناسبت سے مرثاں کی کوتاہی قدمی کو نمایاں کیا گیا ہے۔ اسی طرح غالب کا ایک شعر ہے:

ہے ہوا میں شراب کی تاثیر
بادہ نوشی ہے بادِ پیائی

اس شعر کے بارے میں شارحین غالب نے بالعموم حالی کی وضاحت پر انحصار کیا ہے مگر یہ نہیں بتایا کہ دور اور قریب کے دو مفہوم کیوں کر محض ایک لفظ کی تحریف کے ذریعے واضح کیے گئے ہیں۔ اس شعر کا بنیادی لفظ 'باد' ہے اور اس سے بادہ نوشی اور بادِ پیائی کی ترکیب بنائی گئی ہے۔ باد کی مناسبت سے بادِ پیائی اور بادہ کی مناسبت سے بادہ نوشی کے الفاظ نہ صرف یہ کہ اسم کو فعلیت سے ہم آہنگ کرنے کا ذریعہ ہیں بلکہ ایک ترکیب میں اخوی اور دوسری میں محاوراتی معنی کی جستجو اس طرح پیدا کی گئی ہے کہ کبھی بادہ نوشی مبتدا معصوم ہوتی ہے اور بادِ پیائی اس کی خبر اور کبھی بادِ پیائی مبتدا اور بادہ نوشی خبر بن جاتی ہے۔ مزید یہ کہ بادِ پیائی کو بواخوری کے معنی میں سمجھا جائے تو اس کے سامنے کے معنی پیدا ہوتے ہیں اور 'کارِ فساد' کے معنی میں اس کی تشریح کی جائے تو شراب نوشی ایک ایسی فعل بن جاتی ہے۔ روزمرہ اور محاورے کا یہ تشبیہ استعمال جو معنوی حد بندی کی گئی کرتا ہے اس کا دار و مدار غالب نے شعری لہجے کے لفظی طریق کار کے علاوہ کسی اور صنعت پر نہیں۔ غالب کا ایک شعر ہے:

ترے سرو قامت سے اک قدِ آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

اس پورے شعر کا انحصار قد و قامت کی غلطی ترکیب پر ہے۔ دونوں لفظ ہم معنی ہونے کے سبب مترادف کے طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ غالب نے قامت میں ایک حرف کا اضافہ کر کے

قیامت کا لفظ بنایا اور قد کی رعایت سے قد آدم کی ترکیب اس طرح بنائی کہ سر و قد اور قد آدم میں مناسبت ہونے کے باوجود فرق باقی رہے اور اس طرح محبوب کے قامت کو قیامت کا مشابہ بتاتے ہوئے اک قد آدم کا استعنا کیا اور قیامت کے فتنے کی شدت کچھ اس طرح کم کر دی گویا قیامت کے فتنے میں محبوب کا قامت شامل بھی ہے اور الگ بھی۔ پھر یہ کہ عام قد آدم اور سر و قامت محبوب کی رعایت کے باعث دونوں کا فرق بھی قائم رکھا گیا ہے۔ یہ لسانی ہنرمندی قد اور قامت کو بنیادی الفاظ کی طرح استعمال کرنے کے سبب ہی ممکن ہوئی ہے جس کی بنیاد لفظ کی تحریف ہے اسی طرح غالب کے ایک اور شعر میں 'منے' اور 'کھانے' کے مصدر سے شعری بچے کی نوعیت متعین کی گئی ہے۔ شعر ہے:

زہر ملتا ہی نہیں مجھ کو ستم گر ورنہ

کیا قسم ہے ترے منے کی کہ کھا بھی نہ سکوں

اس شعر کا لہجہ بنیادی طور پر 'کھانے' کے فعل پر قائم ہے۔ قسم بھی کھائی جاتی ہے اور زہر بھی کھایا جاتا ہے۔ لیکن قسم کے لیے کھانے کا لفظ محوری و ردی استعمال ہوتا ہے اور زہر کا کھانا لسانی روزمرہ کہا جاتا ہے۔ یہاں محوری اور روزمرہ کو ایک دوسرے میں خلط مفلط کر کے وہ پہلو پیدا کیے گئے ہیں، ایک کھانے کا پہلو جو منے کی قسم کے لفظ سے محوری وابستہ ہے اور دوسرا وہ کھانا جو زہر کے لیے استعمال ہوا ہے۔ اس طرح دونوں مصرعوں میں کھانے کے فعل کے ساتھ منے کا عمل بھی زہر کے منے اور محبوب کے منے سے مربوط ہے اس طرح منے اور کھانے کے الفاظ کی نحوی منطق پورے شعر کے بچے کا تعین بھی کرتی ہے اور مفہوم کے ایک سے زیادہ پہلو بھی نمایاں کرتی ہے۔

غالب کے کلام میں روزمرہ، محوری، استعارہ اور تمثیل کا جو استعمال ملتا ہے وہ عموماً کسی معروض کی نمائندگی سے بجائے اپنے آپ میں الفاظ کو معروض کی حیثیت سے برتنے پر قائم ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ الفاظ بجائے خود انسانی تجربے یا تصور کائنات کی تخلیق کرتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ وہ مناسبت یا تضاد جس کو لفظوں کی سطح پر روا رکھا گیا ہے، وہ کائنات کے مناسب یا متنسبات نظر کو نئے سرے سے مرتب کرتا ہے۔ متذکرہ مثالوں میں لغوی اور محاوراتی معنوں کے تضاد سے قول محل یا پیراڈوکس (Paradox) کی تخلیق کی جو کیفیت ملتی ہے اس کا سلسلہ عام انسانی تجربہ بات سے لے کر روحانی یا متصوفانہ تصور کائنات تک جاتا ہے۔ وہ تصوف تک کے کبرے مسائل کی ترجمانی کرنے کے بجائے لفظوں کی مدد سے اس تصور کائنات کی تشکیل کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر ان کا ایک شعر ہے:

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

پہلے مصرعے میں غیب کے غیب سے شہود کے معنی کا استخراج کیا گیا ہے اور دوسرے میں ایک خواب کو سونے کے معنی میں اور دوسرے خواب کو خواب دیکھنے کے معنی میں اس طرح استعمال کیا گیا ہے کہ خواب میں جاگنا بھی خواب دیکھنے کی ہی ایک شکل بن کر سامنے آیا ہے۔ اس طریق کار سے اندازہ ہوتا ہے کہ توافقی میں تضاد کیسے ابھارا گیا ہے اور ظاہری تجربے کی گہرائی میں باطنی ادراک کے امکانات کیسے ترتیب دیے گئے ہیں۔

غالب کے یہاں الفاظ میں تحریف یا ایک لفظ کو فعل بنا کر کئی طرح کے اسماء اور صفات کے لیے اس فعل کا اطلاق کثرت سے ملتا ہے۔ ان کا ایک مطلع ہے:

نکتہ چیں ہے غم دل اس کو سنائے نہ بنے
کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے

اس غزل میں 'نہ بنے' کی ردیف سے پوری غزل میں طرح طرح کے معنوی امکانات پیدا ہوئے ہیں۔ خود اس شعر میں چار جگہ 'بنے' کا لفظ استعمال ہوا ہے۔ مگر شاعر کا ڈرامائی لہجہ ہر مصرعے کو اس طرح مختلف حصوں میں تقسیم کرتا ہے کہ نکتہ چیں ہے۔ غم دل۔ اس کو سنائے نہ بنے اور کیا بنے بات جہاں۔ بات بنائے نہ بنے جیسے پانچ چھوٹے چھوٹے فقرے بن جاتے ہیں اور ہر فقرہ صوتی اعتبار سے ایک مکالمے کی شکل اختیار کر جاتا ہے۔ مگر جب تک ان فقروں کو الگ الگ آوازوں کی حیثیت سے نہ دیکھا جائے اس کی ڈرامائیت کا اندازہ نہیں لگایا جاسکتا۔ اس شعر میں بننے اور نہ بننے کے فعل نے مختلف صفات اور ضمائر کے ساتھ مل کر شعری ہیجے کی تشکیل کی ہے۔

غالب کے لہجے میں ڈرامائیت کے ساتھ ساتھ خود کلامی کا انداز بھی ملتا ہے۔ متذکرہ بابا غزل کے زیادہ تر اشعار میں ڈرامائیت اور خود کلامی، دونوں مخلوط ہو کر مختلف آوازوں کا احساس دلاتے ہیں۔ اختصار کی خاطر صرف ایک شعر سے مثال دی جاسکتی ہے:

موت کی راہ نہ دیکھوں؟ کہ بن آئے نہ رہے
تم کو چاہوں؟ کہ نہ آؤ تو بلائے نہ بنے

دونوں مصرعوں کے پہلے حصے سوالیہ ہیں اور ان سوالوں میں مخاطب کم اور خود کلامی زیادہ ہے جب

کہ دوسرے حصے میں جواب دیے گئے ہیں اور سوال کے ساتھ جواب میں بھی خود کلامی کا لہجہ برقرار رکھا گیا ہے۔ اس سے پتا چلتا ہے کہ مخاطب کی ضمیر کے استعمال کے باوجود خود کلامی کا غیر مشروط لہجہ کیسے قائم کیا جاسکتا ہے۔ اس شعر کے دونوں مصرعوں میں 'کیوں' کے لفظ سے سوال کرنے کا تاثر ملتا ہے مگر 'کیوں' دونوں جگہ مخفی ہے۔ یعنی موت کی راہ کیوں نہ دیکھوں؟ اور تم کو کیوں چاہوں؟ ایک سوال محض استفہام اور دوسرا استفہام انکاری۔ مگر نتیجہ دونوں جگہ متنی جواب کی صورت میں نکلتا ہے۔ اگر ان مصرعوں کی ادائیگی میں آوازوں کے اتار چڑھاؤ کا خیال نہ رکھا جائے تو بسا اوقات مفہوم کے ضبط ہونے کا اندیشہ بھی ممکن ہے۔

غالب کے ڈرامائی لہجے میں عاشق اور محبوب کا مطالعہ، محبوب کے حال پر تبصرہ اور خود کلامی کے انداز میں معروضی طریقے سے تاثرات پیش کرنے کی کیفیت، سب کچھ شامل ہے۔ نمونے کے طور پر ان چند اشعار سے آوازوں کی تفریق اور لہجے کے اتار چڑھاؤ کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

ترے وعدے پر بیسے ہم / تو یہ جان / جھوٹ جانا
کہ خوشی سے مرنے جاتے / اگر اعتبار نہ ہوتا

ہر ایک بات پہ / کہتے ہو تم / کہ تو کیا ہے؟
تمہیں کہو / کہ یہ انداز گفتگو کیا ہے؟

زہے کرشمہ / کہ یوں دے رکھا ہے ہم کو فریب
کہ بن کے ہی انہیں سب خبر ہے / کیا کہیے

لیتا ہوں کتب غم دل میں سبق ہنوز
لیکن وہی کہ رفت، گیا / اور بود، تھا

کہتے ہو / نہ دیں گے ہم / دل اگر پڑا پایا
دل کہاں؟ / کہ گم کیجیے / ہم نے مدعا پایا

دیا ہے دل اگر اس کو / بشر ہے کیا کہیے
ہوا رقیب تو ہو / نامہ بر ہے / کیا کہیے

ان شعروں میں لہجے کا رول زبان کے رول سے کسی طرح کم نہیں۔ لہجے کے فرق سے ہی قائل اور قول کی نوعیت متعین ہوتی ہے اور صحیح قرأت کے بغیر ہم فہم الفاظ کے استعمالات کے باوجود معنی مبہم رہتے ہیں۔ شمیم حنفی نے اپنے ایک مسمون میں لہجے اور ادائیگی کا ذکر کرتے ہوئے زیادہ تر اشعار غالب کی شاعری سے پیش کیے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ

”غزل کے اشعار میں الفاظ کے معنی بعض اوقات مصرع یا شعر کے آہنگ سے متعین ہوتے ہیں۔ بعض الفاظ کی حیثیت مرکزی اور کلیدی ہوتی ہے جن پر سب کا مناسب دباؤ نہ ڈالا جائے تو معانی کے کچھ زاویے روپوش رہ جائیں گے، مثلاً

۱۔ کوئی، ایرانی سی ویرانی ہے دشت کو دیکھ کے گمہ یار آیا

۲۔ گویا تھ میں جنبش نہیں، سنگھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے

۳۔ رنگ شستہ صبح بہار نظارہ ہے
یہ وقت ہے گلشن گلہائے ناز کا

پہلے شعر میں لہجہ خوف کا ہے۔ حیرانی کا یا تاہم خوف کا یا تسخیر کا۔ اسی طرح دوسرے شعر میں غصے کا ظہور ہے یا حسرت کا۔ تیسرے شعر کا لہجہ بیانیہ ہے یا استفہامیہ۔ ظاہر ہے کہ کوئی قطعی فیصلہ نہیں کیا جاسکتا کیوں کہ ان اشعار کے اسلوب میں یہ وقت و مقامات ملتے ہیں۔“

(امال و منطق)

لہذا اگر اشعار کے لہجے کے تشکیلی عناصر پر غور کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ پہلے شعر میں خوف، حیرانی، تاہم یا تسخیر کے پسواؤں میں موجودی تو یقیناً ہے لیکن ایرانی سی ویرانی کے ساتھ کوئی یا کسی کی سوا یہ غامت نے پرے شعر میں بنیادی لہجہ استفہام کا پیدا کیا ہے، اس لیے باقی دوسرے لہجے بھی اسی سوال یا استفہام کے نتیجے میں نمایاں ہو سکے ہیں۔ پھر یہ کہ لہجے کے تنوع کے باعث ہی دشت اور گمہ کے ماحول میں اشتراک یا اختلاف کے پہلو یکساں طور پر نمایاں ہوئے ہیں۔ اگر آپ اسے مشترک ماحول کی نشان دہی تسلیم کریں تو گمہ کی ویرانی اور دشت کی ویرانی یکساں نظر آئے گی اور اگر دونوں میں آپ کو اختلاف ہے پہلو نظر آئے گا تو شعر کا بنیادی

لہجہ حیرانی کا لہجہ قرار پائے گا اور دشت کی ویرانی کے لیے تسخّر اور گھر کی ویرانی کے لیے اطمینان یا افتخار کا احساس نمایاں دکھائی دے گا۔

غالب کے استفہامیہ لہجے کا ذکر پہلے بھی آپکا ہے مگر محض اشارتاً۔ جب کبھی کسی شاعر کو اپنے زمانے کے سیاق و سباق میں سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے تو اس کی شاعری کے ایسے عناصر پر اصرار کیا جاتا ہے جن عناصر کو اپنے زمانے کے لیے کارآمد تصور کیا جاتا ہے۔ یہ بات درست ہو سکتی ہے کہ بیسویں صدی کا مزاج چوں کہ تشکیک یا سوال قائم کرنے کا ہے اس لیے یہ سمجھ لینا کہ غالب کی شاعری اپنے استفہامیہ یا تشکیکی لہجے کے باعث اس عہد سے زیادہ ہم آہنگ ہے۔ مگر اس نوع کے مفروضے قائم کرنے میں اس بات کا اندیشہ یقیناً سر نہ جاتا ہے کہ اگر مستقبل میں انسانی صورت حال کی شناخت تشکیک کے علاوہ کسی اور غالب انسانی رویے پر قائم ہوتی ہے تو اس عالم میں ایسے تمام عناصر جو غالب کی شاعری کو بیسویں صدی کے مزاج کا شاعر ثابت کرتے ہیں ان کا رُفّت ثابت ہو جائیں گے۔ اسی لیے زمانی طور پر مشروط شاعری کے معنوی امکان کا مسئلہ بڑا پیچیدہ ہو جاتا ہے۔ غالب کی شاعری میں استفہامیہ لہجے کی کارفرمائی کو اگر انسان کے فطری تجسس کے پس منظر میں دیکھا جائے تو شاید اس لہجے کی معنویت غیر زمانی بنیادوں پر بھی قائم ہو سکے۔ غالب کے استفہام میں انکاری عنصر نے اس کی شاعری کو محض تجسس تک محدود نہیں رکھا بلکہ سوالات کے طویل سلسلے اور اس سے عدم اطمینان کا رویہ بھی واضح طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ غالب نے اپنے دیوان کے سرنامے کے طور پر جس مطلع کا انتخاب کیا تھا وہ کسی مخصوص زمانے کے بجائے علی الاطلاق کائنات کی تخلیق کی نوعیت پر ہی سوال قائم کرنے سے عبارت ہے۔ 'نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا / کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا'۔ اس مطلع میں استفہام کے ساتھ حیرانی کے لہجے نے جہاں ایک طرف کائنات کے تضاد یا طنزیہ طریق کار کو نمایاں کیا ہے وہیں دوسری طرف 'نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا' کے الفاظ ہستی مطلق کی عظمت کے اعتراف اور مصوّر کائنات کے حیرت انگیز انداز تخلیق کے سامنے انسان کی پسپائی کو بھی ثابت کرتے ہیں۔ اس شعر میں حیرت، اعتراف، طنز اور منافہمت کے جو لہجے بنتے ہیں وہ سب کے سب استفہام اور استعجاب کے بنیادی لہجے کے تابع ہیں۔ غالب کے استفہامیہ لہجے کو اسی وجہ سے ان کا بنیادی لہجہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ یوں تو اس لہجے کے لیے بیش تر جگہوں پر غالب نے سوال یا استفہام کی عداست تک استعمال نہیں کی ہے مگر انھوں نے متعدد غزلوں کی ساخت ہی ایسی متعین کی ہے کہ اس کی زمین اور ردیف و قوافی کا التزام پوری پوری غزل کو ہمہ جہت سوال

اور استفسار بنادیتا ہے۔ مثال کے طور پر سامنے کے چند مطلعوں کو ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔

جب تک وہاں زخم نہ پیدا کرے کوئی

مشکل کہ تجھ سے راہِ خن وا کرے کوئی

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے آخر اس درد کی دوا کیا ہے

دوست غمخواری میں میری سعی فرما میں گے کیا

زخم کے بھرنے تک ناخن نہ بڑھ جا میں گے کیا

کسی کودے کے دل کوئی نواسِ فغاں یوں ہو

نہ ہو جب دل ہی سینے میں تو پھر منہ میں زباں کیوں ہو

ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ تو کیا ہے تمہیں کہو کہ یہ اندازِ گفتگو کیا ہے

ابنِ مریم ہوا کرے کوئی میرے اکھ کی دوا کرے کوئی

ان شعر میں کیا ہے، کیا، کیوں، کوئی، کیا کہیے جیسی استنبہا میہ مانتیں ریف میں موجود ہیں اور

ان علامتوں سے ہی پوری پوری غزل کا بوج متعین ہوتا ہے۔ ان علامتوں نے مادہِ غائب نے

کثرت سے ایسے اشعار بھی کہے ہیں جن میں دعویٰ اور دلیل یہ سوال اور جواب کا لٹن مارتا ہے

مگر کثر ان کی دلیل یا ان کا جواب بھی سوال کی تسبیح میں کراہت کے بجائے مفہوم و بیان یا

عمومی صورتِ حال کا نمونہ بنادیتا ہے:

۱۔ سب کہاں؟ کچھ لالہ و گل میں نہ ہیں

خاک میں یہ سہرہ تیں نہ ہیں۔ یہاں نہ ہیں

۲۔ یہ وہ نہ وہ کی خندان تھی

بندلی میں مرا بھلا نہ ہوا

۳۔ مانعِ وحشت خرامی بائے لیلی کون ہے

خانہٗ مجنون صحرا دشت بے دروازہ تھا

۴۔ جان کیوں نکلنے لگتی ہے سن کر دم سماع

گر وہ صدا سنائی ہے چنگ و رباب میں

۵۔ زہے کرشمہ کہ یوں دے رکھا ہے ہم کو فریب

کہ بن کہے ہی انہیں سب خبر ہے کیا کہیے

پہلے شعر میں 'خاک' میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں کی مبتدا کی بنیاد پر 'کچھ' لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں کی خبر اس طرح پہلے مصرعے میں تخیل کے لہجے ساتھ واضح کر دی گئی ہے کہ بظاہر دعویٰ اور دلیل کے سبب شعر تمثیلی انداز بیان کا نمونہ معلوم ہوتا ہے۔ لیکن غور کرنے پر اندازہ ہوتا ہے کہ شعر کا پہلا ہی لفظ 'سب کہاں' تمثیل سے کہیں زیادہ استعجاب کے ساتھ استعجاب اور حیرت کا ایسا لہجہ تشکیل دیتا ہے جو دوسرے مصرعے میں 'کیا صورتیں ہوں گی' کے تخیل آمیز لہجے سے مل کر صوتی اور اسلوبیاتی کُل کی تکمیل کرتا ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر میں استفہام انکاری، تیسرے میں تضاد اور طنز کی کیفیت، چوتھے شعر میں استفہامیہ خود کلامی اور پانچویں شعر میں تخیل کے ساتھ ساتھ تشکیک کے لہجوں نے غالب کے ان اشعار کو مفہوم کی قطعیت کے ساتھ ہیجے کی قطعیت سے بھی آزاد رکھا ہے۔

غالب نے اپنی غزلوں میں تقابل ورمواز نے کا انداز بھی جگہ جگہ اختیار کیا ہے۔ وہ تضاد کو محض تضاد کے طور پر ابھارنے کے بجائے موازناتی یا ثابلی فضا کی تخلیق کرتے ہیں اور دو طرح کے معروض یا تجربے میں بواجبی کی صورت حال نمایاں کرتے ہیں۔

واں کرم کو عذر ہار ش تھا عناں گیر خرام	گرے سے یاں پدہ بال ش کف سیلاب تھا
واں خود آرائی کو تھا موتی پرونے کا خیال	یاں ہجوم اشک میں تار نگہ نہیب تھا
جلوہ گل نے کیا تھا واں چراغاں آج	یاں رواں مژگان چشم تر سے خون ناب تھا
فرش سے تاعرش واں طوفاں تھا موج رنگ کا	یاں زمیں سے آسمان تک سوختن کا باب تھا

اسی طرح ایک دوسری غزل کے دو شعروں میں علامت تقابل کے بغیر تقابلی صورت حال نمایاں کرتی ہے:

ب کہ میں کرتا ہوں اپنا شکوہ ضعف دماغ	سر کرے ہے وہ حد بٹ زلف عنبر بار دوست
چپکے چپکے مجھ کو روتا دیکھ پاتا ہے اگر	ہنس کے کرتا ہے بیان شوخی گفتار دوست

یہ تو تقابل اور موازنے کی صورت حال غالب کے ان گنت شعروں میں ملتی ہے لیکن مذکورہ بالا پہلی غزل میں معروض کی مشابہت کی بنیاد پر متکلم اور محبوب کی دو متضاد کیفیات نمایاں کی گئی ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ گویا پوری غزل معروضی تنازعہ خیال کا ایک ایسا نمونہ ہے جس کے ہر شعر کا ایک مصرع دوسرے مصرعے کی مناسبت سے کوئی نہ کوئی منظر سامنے لاتا ہے۔ لیکن مماثل ہونے کے باوجود ایک کے طریقہ انداز کو دوسرے کے المیہ کی شدت نے حد درجہ عبرت خیز بنا دیا

ہے۔ مزید برآں یہ کہ ہر شعر میں تضاد، تطبیق، تشبیہ اور تناسب فلفلی و معنوی نے شاعر کے تقابلی
 بچے کو کچھ اور مستحکم کر دیا ہے۔ موازنے کا یہ انداز دوسری غزلیں کے اشعار میں بھی ہے لیکن تاہم
 انیس کا استہموں اس میں نہ ہونے کے برابر ہے، تاہم اس کا لہجہ بھی تقابل کی بنیاد پر قائم ہے۔

ان معروضات سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ غالب کی شاعری میں سچے اور انداز گفتگو
 نے نحو کی اور معنوی سطحوں پر کنجہات کا اضافہ کیا ہے اور یہ توقع بھی کی جاسکتی ہے کہ شاعری سچے
 کلمہ نظر سے غالب کی قدرہ قیمت کا قیمن آئندہ ان کی سانیاتی اور سوانحی کارڈ مایوں کا سراور
 بھی نمایاں کر سکتا ہے۔



وزیر آغا

غالب کا ایک شعر

غالب کا ایک شعر ہے۔

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں
غالب صریح خامہ نوائے سرودش ہے

غالب کے اس شعر میں تخلیقی عمل کے جن مراحل کا ذکر ہوا ہے ان میں با ترتیب غیب، مضمون، خیال، آواز اور خامہ ابھر کر سامنے آئے ہیں۔ غیب وہ منطقہ ہے جس میں زمان اور مکاں کی دونی ناپید ہے جہاں امتناہیت تمام حدود کو عبور کر چکی ہے۔ سارے نشیب و فراز اور جزر و مد ہموار ہو گئے ہیں۔ یہ ایک طرح کا 'خالی پن' یا Void ہے جس میں 'انداز اور باہر کی تفریق' نہ ہوتی ہے۔ 'پہلے اور بعد' کی تقسیم بھی مٹ گئی ہے۔ تاہم نہ ہونے کا یہ عالم ایک انداز میں موجود نہیں ہے جس سے وقتاً فوقتاً 'ہونے' کا کوندا باہر کو لپکتا ہے۔ غالب نے اس کوندے کو 'مضمون' کا نام دیا ہے۔ ہمارے ہاں 'مضمون' کا لفظ بالعموم موضوع یا معنی یا داخلی اثر کے نشان بن کے لیے مختص رہا ہے۔ ممکن ہے شعوری سطح پر غالب کے پیش نظر بھی 'مضمون' کا یہی مفہوم ہو۔ مگر لاشعوری سطح پر غالب کے اس شعر میں مضمون کا لفظ 'کوندے' کے مفہوم ہی میں استعمال ہوا ہے۔ کوندہ، جو ایک ایسی نورانی عبارت ہے جس کا کوئی متعین معنی برائے ترسیل نہیں ہے (کوہ طور کا واقعہ پیش نظر رہے جہاں اس کوندے نے نظروں کو خیرہ کر دیا تھا اور یوں ناقابل ترسیل ہونے کا ثبوت مہیا کر دیا تھا)۔ گویا مضمون ایک ایسی تجرید ہے جو قوسوں، نیپروں، زادیوں، Channels، Paths یا Grooves، Tracks، Traces، Furrows پر مشتمل ہے۔ یہ ایک طرح کا

دکھائی نہ دینے والا خاکہ یا بلیو پرنٹ ہے۔ اقلیدس کا ایک غیر مربوط مظہر جس نے ابھی اپنی پیشانی کا تلک نہیں لگایا، مگر بعد ازاں لکیروں اور Traces کی حاصل اس تحریر پر 'خیال' کے نقوش ابھرنے لگتے ہیں یعنی صورتیں اور Icons نمودار ہوتے ہیں۔ خیال آفرینی کے اس عمل کو 'ت گری کا عمل' بھی کہا جاسکتا ہے۔

نفسیات والے آرکی ٹائپ کو نظر نہ آنے والی کھائی سے موسوم کرتے ہیں مگر جب یہ کھائی صورت پذیر ہوتی ہے تو اسے Archetypal Image کا نام دیتے ہیں۔ یہی عمل مضمون کے 'خیال' میں منتقل ہونے میں دکھائی دیتا ہے۔ غالب یہ کہہ رہا ہے کہ شہر و جہاں میں آنے کے لیے متعدد منازل سے گزرتا ہے۔ ان میں سے پہلی منزل 'غائب' ہے جو یل بے انت خای پن کا وہ عالم ہے جو اصلاً 'ہونے' کا منبع اور مصدر ہے۔ دوسری منزل اس سلوٹ یا روٹ کی ہے جو ایک نورانی تلیہ کی طرح غیب کی سفید، بے داغ پادر پر نمودار ہوتی ہے۔ تیسری منزل خیال آفرینی کا وہ جہان ہے جس میں بیہیز اور موٹیں جز و اور رتوں میں بند کر کے صورتوں میں منتقل ہو جاتی ہیں۔

غائب ہے اس شعر میں انکارِ حیدر نوائے روش کا ہے جو سرخامہ کے ایک مختلف شے تصور ہوتی ہے۔ مگر غالب اس بات کو نہیں مانتا۔ اس کے نزدیک سرخامہ، ساہی نواں سروش ہے جو مضمون کے کوندے کے ساتھ نچکی تھکی میں جو بعد ازاں صورت اس سرخامہ کی دی۔ یہ بھی کوندے اور آواز میں جو وقتہ محسوس ہوتا ہے وہ اصل رفتار کے فرق کا زائیدہ ہے روشنی کی رفتار، آواز کی رفتار سے بہت زیادہ ہے۔ مندیوں میں غائب ایک روشنی ہے جو میں آلی اور آواز بعد میں اس کے انہوں نے پہلے وقت نہریا تھا تاہم رفتار کے فرق سے باعث روشنی توفی الفور پہنچ گئی لیکن آواز نے پہنچنے میں دیر لی۔ غالب نے اس تازہ فرق کو خوب پہچانا ہے اور اس لیے صریح خامہ کو نواں روش کا مہر یا سبب جو مضمون کے کوندے کے ساتھ ہی وجود میں آگئی تھی۔ اگر یہ بات سب سے پہلے روشنی اور آواز میں بولی فرق نہیں ہے۔ اس فرق ہے تو فقط یہ کہ آواز روشنی کا نطق ہے۔ بے شک کائنات کی تخلیق روشنی نے ایک کوندے سے ہوئی مگر آپ اسے آواز کا کوندہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ نویہ تخلیق کا منبع اور مصدر و نورانی میر ہے جس نے ان میں اپنا مظاہرہ کیا تھا۔

ایک اور زاویے سے دیکھیں تو یہ فرق سمجھنا اور معنی کا فرق بھی ہے۔ معنی و ابینی ترسیل کے لیے آواز درکار ہے۔ معنی و ابراہیم مسافر جہاں سے آواز دہا رہا ہے اس میں ٹیڈر و دہا

کرتا ہے۔ مگر دل چسپ بات یہ ہے کہ معنی نے آواز کی ناؤ کہیں بہرے حاصل نہیں کی بلکہ اپنی ہی پسلی سے برآمد کی ہے۔ ہر حرف یا Phoneme ایک آواز ہے۔ جب حروف جڑ کر لفظ یا Morpheme بنتے ہیں تو دارصل نشان یا Sign بن جاتے ہیں اور نشان وہی کرنے لگتے ہیں۔ آواز کا خالص روپ یعنی حرف ایک ایسا مظہر ہے جس میں Signification تو ہے مگر وہ خود نشان نہیں ہے۔ یہ وہ دال یا Signifier ہے جو ہمیشہ نہ نول یعنی Signified کی طرف اشارہ کرتا ہے گویا ایک خاص معنی کی پیدائش کا باعث بنتا ہے مگر اس کا معنی نہیں بلکہ معنویت ہے۔ یہی فرق نشان اور علامت میں بھی ہے۔ نشان وہ معنی ہے جو دال پر ثبت ہو گیا ہے مگر جب دال پر کوئی خاص معنی ثابت نہ ہو بلکہ وہ معنویت کی اطراف کو کھول دے تو علامتی ہلائے گا۔ کسی بھی لفظ یا شے کو ہم علامت نہیں کہہ سکتے لیکن اگر تخلیقی عمل کی مدد سے وہی لفظ یا شے اتنی صیقل ہو جائے کہ منعکس کرنے لگے تو ہم کہیں گے کہ اب یہ لفظ یا شے 'علامتی' بن گئی ہے۔ آواز بجائے خود علامتیت کی حامل ہے مگر جب وہ کسی خاص معنی پر مرکوز ہو جائے تو وہ بھی انسانی نشان بن جاتی ہے۔ تاہم آواز کا معنی آفریں روپ وہ حرف یا کوندا ہے جو مجسم Signification ہے۔

آواز Logocentrism کی مظہر ہے۔ اس میں حکم، تقاضا اور کرگزرنے کا عمل پوشیدہ ہے۔ اسی لیے مذاہب اور فلسفوں میں 'کلام' کو تحریر کے مقابلے میں زیادہ اہم گردانا گیا ہے۔ انسانی دماغ کے تخلیق کردہ تمام جزواں مخالف یعنی Binary Opposites میں ایک جزو اولیت، رفعت، صداقت، ترفع اور 'ہونے' یعنی Presence کا حامل قرار پایا ہے جب کہ دوسرا جزو زوال، انحطاط، جھوٹ، ثانویت اور 'نہ ہونے' Absence کا مظہر متصور ہوا ہے۔ جزواں مخالف کے اسی نظریے کے تحت 'کلام' کے مقابلے میں تحریر کو پیش کیا جاتا ہے اس بات پر زور دینے کے لیے کہ کلام افضل اور برتر ہے اور تحریر ادنیٰ اور کمتر اس ضمن میں ایک نمایاں مثال یونانی فلاسفروں کی ہے جو گفتار کے غازی تھے اور تحریر کو ایک ادنیٰ عمل قرار دیتے تھے۔ یہی فکری ورثہ بعض دیگر فکری سلسلوں کو بھی منتقل ہوا ہے جہاں Language اور Essence Being کو افضل اور Parole اور Existence Becoming کو ادنیٰ متصور کیا گیا۔ البتہ چند فکری سلسلوں میں بات اس کے برعکس بھی کہی گئی۔ مثلاً دریدا جس نے سوسیور کی لائیک کی تقدیم اور رد کیا وہی تانیہ کے موقف کی ساخت شکنی کرتے ہوئے 'تحریر' کو 'تقریر' کا پیش رو قرار دیا۔ دریدا کا یہ موقف تھا کہ ہر معنی یا لکیر کے عقب میں ایک اور معنی یا لکیر موجود ہوتی ہے۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ سب لکیریں انسانی ذہن کے اندر آواز کی صورت میں نہیں بلکہ عبارت کی

سائنسی اور فکری پیش رفت کا ثمر ہے مگر آج سے بہت پہلے قرآن حکیم نے لکھنے کے عمل کو جس طرح افضل اور برتر جانا، اس کی مثال کسی اور فکری نظام میں نظر نہیں آتی۔ اسلام سے قبل نئی انجیل نے متکلم لفظ کے حق میں آواز بلند کرتے ہوئے کہا تھا: ”ابتدا میں کلام تھا اور کلام خدا کے ساتھ تھا“ مگر اس کے کم و بیش سات سو برس بعد قرآن حکیم نے پڑھنے کے عمل کو بذریعہ قلم آگے بڑھانے کی تلقین کی ”پڑھیے اپنے رب کے نام سے جس نے تخلیق کیا (کائنات کو) انسان کو تخلیق کیا جسے ہوئے خون سے۔ پڑھیے کہ آپ کا رب صاحبِ کریم ہے جس نے قلم کے ذریعے علم عطا کیا (جس نے) انسان کو وہ علم دیا جس سے وہ بے بہرہ تھا“ (سورۃ العلق، پارہ ۳۰)۔ لفظ سے قلم تک کا یہ فاصلہ ایک انقلابی نوعیت کا تھا جس کا یہ مطلب تھا کہ تحریر کا اپنا ایک فعال وجود ہے یا شاید یہ کہ کائنات بجائے خود ایک طرح کی تحریر یا Sign System ہے ویسے بھی قرآن حکیم میں نشانیوں یا Signs کا ذکر بار بار آیا ہے جو ایک لمحہ فکر یہ مہیا کرتا ہے۔

قابل غور بات یہ ہے کہ اس قرآنی نظریے کی صدائے بازگشت یورپ کی نشاۃ الثانیہ میں بھی سنائی دی ہے۔ بقول فو کو جب نشاۃ الثانیہ کا زمانہ آیا تو اس میں دنیا کو ایک کتاب قرار دیا گیا۔ رچرڈ ہارلینڈ کے الفاظ میں:

What we now see as the natural world appears in the Renaissance as a great artifice, a 'great book' in which God inscribes signs and clues and an endless play of overlapping resemblances for men to interpret.

(بحوالہ کتاب Superstructuralism)

یہ ساری بات قرآن حکیم سے ماخوذ ہے مگر رچرڈ ہارلینڈ نے جو وہ قرآنی حوالہ دینے سے اجتناب کیا ہے۔

غالب کے زیر نظر شعر کے عام مفہوم کی نشان دہی کرتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ غالب تخلیق کار کے قلم کی آواز کو نوائے سرودش گردانتا ہے اور تخلیق کار کو محض ایک ذریعہ سمجھتا ہے جسے ”مضمون“ اپنے اظہار کے لیے بروئے کار لاتا ہے۔ لیکن اس شعر کی اطراف کو کھولنے سے یہ بات سامنے آئی ہے کہ غالب نے تخلیق کاری کے عمل کو محض خوشہ چینی کا عمل قرار نہیں دیا۔ اس نے اس کے چار مراحل کا ذکر کیا ہے۔ پہلا ”غائب“ کا مرحلہ جو تحریر اور تقریر، دونوں سے ماوراء ہے۔ دوسرا تحریر کا مرحلہ جب عبارت کو ندوں، لکیروں، قوسوں، Tracks اور Traces کی

صورت غیب کے ناموجود، پر بطور ایک خاکہ نمودار ہوتی ہے۔ اس کے بعد 'خیال' کا مرحلہ جب اس خاکے پر تصویریں بنتی ہیں۔ چوتھا مرحلہ ترسیل کا ہے جب آواز تحریر کو دوسروں تک پہنچاتی ہے۔ لہذا غائب کے مرحلے کے بعد اولیت 'مضمون' کی تجرید اور خیال کی تجسیم کو حاصل ہے نہ کہ آواز کو جو ہر چند کہ ان کے ساتھ ہی پیدا ہو گئی تھی مگر جو قدرے تاخیر سے اپنی منزل پر پہنچی۔ غالب کے اس شعر میں تحریر کو مقدم اور افضل قرار دینے کی جو جہت نمودار ہوئی ہے اس سے شعر کے عام مفہوم میں نئے ابعاد ہو گئے ہیں۔ اب یہ شعر کسی ایک معنی تک محدود نہیں رہا بلکہ تخلیق کاری کے Process کو بیان کرنے لگا ہے۔ دوسرے لفظوں میں Sign کے بجائے Signification کو ایک خاص معنی کے بجائے معنویت کے جہان کے دروازے کھول رہا ہے۔

آخر میں وضاحت احوال کے لیے تخلیق کاری کے اس سارے عمل کو جسے غالب نے اپنا موضوع بنایا ہے، ایک مثال کے ذریعے بیان کر دینا چاہتا ہوں۔ فرض کیجیے کہ آسمان پر بادل لہروں یا ابر پاروں کی طرح نہیں بلکہ ایک سفید یا سیاہ چادر کی طرح محیط ہے اسے آپ غائب کا عالم بھی کہہ سکتے ہیں مگر پھر اچانک اس بے داغ چادر کے اندر سے بجلی کا ایک کوند اچلتا ہے جو چادر پر ایک نورانی عبارت لکھ دیتا ہے مگر اس کوندے کی ایک اپنی کڑک بھی ہے جو کوندے کی روشنی کے خاصی دیر بعد اہل زمین تک پہنچی ہے۔ تخلیقی عمل میں قلم یا خامہ بجائے خود وہ نورانی عبارت ہے جو بہ یک وقت تحریر بھی ہے، تصویر بھی اور صریح بھی۔ تاہم اس عبارت کا تفاعل کچھ یوں ہے کہ قلم سے لکھی ہوئی تحریر یا موئے قلم سے بنائی ہوئی تصویر تو آن واحد میں ہم تک آ جاتی ہے مگر اس عبارت سے منسلک آواز قدرے تاخیر سے ہم تک پہنچتی ہے۔ یوں غائب نے تخلیق کاری کے عمل میں تحریر کی اہمیت کو بڑی خوبی سے اجاگر کر دیا ہے۔



شان الحق حقّی

کلام غالب کا لسانی تجزیہ

غالب کے رشتہ رشکِ فارسی کی مقدار دوسرے اساتذہ کے دواوین کے مقابلے میں زیادہ نہیں، سب کچھ ملا کر بھی اکثر سے کمتر ہے۔ لیکن جہاں تک فراوانی الفاظ کا تعلق ہے ان کا سرمایہ لغات نہ صرف بلحاظ تناسب بلکہ مقدار میں بھی کم نہیں۔ خصوصاً جب کہ لغات کے تنوع بلکہ ان کی اپنی اختراعات کو بھی نظر میں رکھا جائے کہ یہ اجتہادی توفیق بھی بڑی شاعری کی ایک پہچان ہے جو کم ہی شاعروں کے حصے میں آتی ہے۔ غالب نے جس قدر جدت تراکیب سے کام لیا ہے کسی شاعر نے نہیں لیا۔

اب سے بہت پہلے میں نے غالب کی امیجری (تخیلات یا استعارات) کے تجزیے سے دریافت کیا تھا کہ انھوں نے سب سے زیادہ جس لفظ سے کام لیا ہے وہ 'آئینہ' ہے، جو بطور استعارہ نیز بطور لغت ہر لفظ سے کہیں زیادہ مجرد یا طرح طرح کی انوکھی تراکیب میں واقع ہوا ہے یہ بڑا پر معنی استعارہ ہے جو ایک طرف ان کی الہیات سے تعلق رکھتا ہے، یعنی یہ نظریہ کہ ہستی حقیقت اصلی کا ایک پرتو ہے نہ کہ اصل حقیقت یا قائم بالذات وجود۔ دوسری طرف لڑکیوں کی زکسیت سے کہ آئینے کی بھر مار ابتدائی کلام میں زیادہ ملتی ہے، بعد میں کم ہو گئی۔ اس میں کچھ بیدل کی بی بی کو بھی دخل ہے کیوں کہ فارسی شعرا میں آئینے کا بے تحاشا استعمال جیسا بیدل کے ہاں ملتا ہے دوسرے شاعر کے ہاں اس کا عشرِ عشر بھی نہیں۔ میں نے اس سلسلے میں کچھ اعداد و شمار بھی پیش کیے تھے (غالب کے مرغوب استعارے مشمولہ 'ندیہ راز' ۱۹۷۲ء)۔

اسی سلسلے میں 'کاروانڈیس' کے ذریعے (یعنی ہر لفظ کی عدا صدہ پرچی بنا کر) الفاظ

شمار کی تو ظاہر ہوا کہ غالب نے اپنے تمام اردو کلام میں مکررات کو چھوڑ کر، چھ ہزار سے کچھ زیادہ الفاظ استعمال کیے ہیں۔ میں نے اختراعی ترکیب کو شامل رکھا ہے بلکہ عام اجزائے کلام، حروف، ضمائر وغیرہ کو بھی شمار میں لیا ہے۔ مثلاً کہیں ضمیر واحد متکلم بہت زیادہ آئے تو معنی خیز ہو سکتی ہے، اگرچہ کلام غالب پر اس کا اطلاق نہیں ہوتا۔ اس کے ہاں کہیں 'میں' بھی 'ہم' یعنی ساری انسانیت کو متضمن ہوتا ہے اور کہیں 'ہم' بھی صرف واحد متکلم کے لیے آتا ہے، مثلاً۔

ایک ایک قطرے کا مجھے دینا پڑا حساب
خون جگر ودیعت مژگان یار تھا

یہاں 'مجھے' سے مراد یہی ہے کہ 'انسان' کو قدرت کی عطا کردہ قدرت یا توانائی (خون جگر) کا حساب پرش اعمال کی صورت میں دینا پڑتا ہے۔ (اگرچہ شارحین نے صرف سامنے ہی کے معنی لیے ہیں، الفاظ کے غوی معنی، جس سے بات نہیں بنتی۔ بھد پلکیں حساب لیں گی، یعنی چہ؟)۔ دوسری طرف 'ہم' بھی میں کا مترادف ہو سکتا ہے، مثلاً۔

ہم کہاں قسمت آزمانے جاتیں
تو ہی جب خنجر آزما نہ ہوا

الفاظ کی ٹھیک ٹھیک تعداد طے کرنے میں کچھ پیچیدگیاں ہیں۔ کون سے محاورات یا مرکب افعال کو علاحدہ شمار کیا جائے۔ دونوں افعال الگ الگ شمار ہوں تو مرکب فعل یا محاورہ ان پر مستزاد ہو یا نظر انداز، درآں حالیکہ مرکب افعال یا محاورے کے معنی مصادر کے اصل معنی سے متجاوز ہوتے ہیں۔ 'جواب دینا' (مایدیں کرنا، برطرف کرنا) کا مفہوم نہ جواب میں ہے نہ دینا میں۔ یہی مسئلہ بعض دوسرے کلمات کے بارے میں بھی پیدا ہوتا ہے جیسے کہ فجائیہ کلمات، مت پوچھ 'کیا کہوں' یا فقرے 'جانے بھی دو، تکلف برطرف'۔ 'علیٰ ہذا القیاس' کیجئے، 'کرنا' کی مغیرہ شکل ہے، کیا صرف کرنا مصدر کو گن لینا کافی ہے یا اسے ایک علاحدہ لفظ شمار کیا جائے؟ کتب لغات میں عام طور پر مغیرہ صورتیں نہیں دی جاتیں۔ فعل کا اندراج کافی ہوتا ہے، پوری گردان غیر ضروری۔ غالب نے 'ہو جیو'، 'آئیو' بھی باندھا ہے (بطور روزمرہ 'آگے آئیو' کی ترکیب میں) یہ بھی اخوی طور پر تو 'آنا' کا صیغہ امر ہی ہے۔ عام اجزائے کلام جیسے کہ حروف جار میں سے، کو، پر، تک، نیز ضمائر و ظروف ان، اُن، اُسی، وہیں، کہیں، وہی وغیرہ اور دوسرے عظیمی الفاظ یا فقرے یوں تو، ویسے، اتنے میں، چلیے، ہٹائیے ہر تحریر میں لازماً شامل ہوتے ہیں، کوئی خصوصیت نہیں رکھتے۔

مشاہدات یا روش فکر پر کوئی روشنی نہیں ڈالتے۔ کیا انھیں بھی گنا جائے؟ (میں نے ان کو بڑی حد تک سمیٹ لیا ہے، طے یہ کرنا ہے کہ گنتی میں لیا جائے یا نہیں، اور تمام وکمال آگئے یا نہیں)۔ بہر حال، محض گنتی ہی اہم نہیں۔ لسانی تجزیہ کلام سے جو نکتے اور نفسیاتی پہلو ابھرے ہیں وہ اپنی جگہ زیادہ دل چسپ اور پُر معنی ہیں۔ ذیل میں چند ایسے ہی نکات کی طرف توجہ دلاتا مقصود ہے۔

فجائیہ کلمات

غالب نے فجائیہ کلمات کثرت سے استعمال کیے ہیں جیسے کہ: افسوس! الہی شکر! اللہ رے! اے، اللہ غنی! اے خدا! اف، آفریں! آفریں ہے! آہ! بار خدا یا، ید! برائے خدا! تماشا! پھر نہ کہتو چشم مارو شن! جہد! حنف نظر! حیف! حیف ہے! خاک بر سر، خدا خیر کرے! خدا را! خدا کرے! خدا کو مان! خدا کی پناہ! خدا کے واسطے! خدایا! خوشا! اے خوشا! دوستو! دیکھو! دیکھیے! زہے! زہار ازہ نہار! مبارک مبارک! سلامت، سلامت! ظالم! عبث! عجب! عجب! عشق ہے (بطور کلمہ تحسین)، عیاذ اللہ! غلط! فریاد! قیامت ہے! کاش! کاشکے! کرم کر! کر دوں کیا! کیا جانے! کیا خوب! کیا قدرت! کیا کروں! کیا کہوں! کیا کیجیے! کیوں نہ ہو! لوحش اللہ! مبادا! مبارک باد! مت پوچھ! مرحبا! مژدہ باد! معلوم! نہ پوچھ! نہ پوچھو! نہ کہو! پھر! واہ! واہ! واہ! واہ! رے! واہ! ہاں! ہائے، ہائے ہائے، ہرچہ باد! بادا! ہے غضب! ہیہات! ہے! یا الہی! یا خدا! بادا! یاے! باد روزے! یاد رکھیے! یا رب! چند مثالیں دیکھیے:

جن لوگوں کی تھی در خور عقد گہر انگشت	آفسوس کہ دندان کا کیا رزق فلک نے
جاننا ہے کہ ہمیں طاقت فریاد نہیں	وائے محرومی تسلیم و بدا حال وفا
لیکن بنائے عہد وفا استوار تر	اے چرخ خاک بر سر تعمیر کائنات
جز پشت چشم نسو عرض دوا نہ مانگ	عینی طلسم حسن تغافل ہے زیہ نہار

تیغ در کف، کف بلب آتا ہے قاتل اس طرف
مژدہ باد! اے آرزوئے مرگ غالب مژدہ باد!
فزدوں ہوتا ہے ہر دم جوشِ خوں باری تماشا ہے
نفس کرتا ہے رگ ہائے مژدہ ہر کام نشتر کا!

فنا کو عشق ہے بے مقصد اس، حیرت پرستاراں

نہیں رفتار عمر تیز رو پابند مطلب ہا!

بہ کام دل کریں کس طرح گم رہاں فریاد
نہ پوچھ حال شب و روز ہجر کا غالب
دریغ اسے ناتوانی ورنہ ہم ضبط آشنایاں نے
نامہ بھی لکھتے ہو تو بخط غبار حیف
ہوئی ہے لغزش پاکنت زباں، فریاد
خیال زلف و رخ دوست صبح و شام رہا
طلسم رنگ میں باندھا تھا عہد استوار اپنا
رکھتے ہو مجھ سے اتنی کدورت، ہزار حیف
رنگ ہے سنگ محک دعوائے مینائی عبث
اے ناتمامی نفس شعلہ بار حیف!
ایسا عناں گسینہ آیا کہ کیا کہوں!

دیگر عواطف و لوازم کلام:

اسی ضمن میں کچھ ایسے الفاظ بھی آتے ہیں جو ربط یا زور کلام یا خلد صہ کلام یا تسلسل کلام کے لیے استعمال ہوتے ہیں، جیسے از بسکہ یا بسکہ، القصہ، بارے، چناں چہ، غرض، الغرض یا غرضیکہ، لہذا، فلہذا۔ یہاں چند مثالیں دلچسپی کا باعث ہوں گی

کوہ کے ہوں بار خاطر گر صدا ہو جائے

بے تکلف اے شرار جستہ کیا ہو جائے

رہے اس شوخ سے آزرده ہم چندے تکلف سے

تکلف برطرف تھا ایک انداز جنوں وہ بھی

حیرت سے ترے جلوہ کی از بسکہ ہیں بیکار
ز بس آتش نے فصل رنگ میں رنگ دگر پایا
خاک عاشق بسکہ ہے فرسودہ پرواز شوق
ہے مگر موقوف بروقت و گر کار اسد
از آنجا کہ حسرت کش یار ہیں ہم
حسن غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد
خور قطرہ شبنم میں ہے جوں شمع بفانوس
چراغ گل سے ڈھونڈے ہے چمن میں شمع خار اپنا
جادو ہر دشت تار دامن قاتل ہوا
اے شب پروانہ و روز وصال عندلیب
رقیب تمنائے دیدار ہیں ہم
بارے آرام سے ہیں اہل جفا میرے بعد

حروف تشبیہ و طریق تشبیہ:

استعارہ و تشبیہ ایک ہی تخیلی عمل ہے، لیکن تشبیہ میں مماثلت زیادہ وضاحت کے ساتھ

بیان ہوتی ہے اور استعارہ میں کنایہ بلا حرف تشبیہ۔ غالب کے ہاں تشبیہ کے متنوع پیرائے ملتے ہیں۔ میری دانست میں یہ بھی کلام غالب کا ایک امتیاز ہے کہ استعارے کی فراوانی کے ساتھ ساتھ تشبیہ کے اتنے پیرائے یکجا کسی اور شاعر کے ہاں موجود نہیں۔ عام حروف تشبیہ کے علاوہ مثلاً ایسا، جوں، چوں، جیسا، جیسے کہ، مثل مانند، مانا، کہے تو، کہے، گویا، گویا، اکثر جگہ حروف تشبیہ اور مشبہ بہ ترکیب اضافی کے طور پر آتے ہیں جس کی صورتیں یوں ہیں: آسا، برنگ، بشکل، صورت، بصورت، نما، نمسط، وار (بلبل وار): ساں، بسان، صفت (مثلاً صفت آئینہ)، ردکش، آئینہ، عکس، (بطور حرف تشبیہ، غالب کی جدت ہے) چند مثالیں:

صافی رخ سے ترے ہنگام شب عکس داغ مہ ہوا عارض یہ خال

زکوٰۃ حسن دے اے جلوۂ بینش کہ مہر آسا
چراغ خانہ درویش، ہو کارہ گدائی کا
نہ مارا جان کر بے جرم غافل تیری گردن پر
رہا مانند خون بے گنہ حق آشنائی کا
بسکہ ہے سے خانہ ویراں جوں بیابان خراب
عکس چشم آہوئے رم خوردہ ہے داغ شراب

خاتم دست سلیمں سے مشابہ لکھیے سر پستان پر یزاد ہے مانا کہیے
داغ مہر ضبط بے جا ہستی سعی سپند دود بحر لالہ ساں درد نہ بیانہ تھا
ساتھ جنبش کے بیک برخاستن طے ہو گیا تو کہے صحرا غبار دامن دیوانہ تھا

’چکنی ڈلی‘ کے قطعے میں، جو تشبیہات سے بھرپور ہے، غالب نے عجیب قدرت سے کام لیا ہے، یعنی تشبیہ کا منفی انداز جس کی کوئی اور مثال میری نظر میں نہیں۔ یہ پیرایہ انہی سے مخصوص ہے۔ پے بہ پے تشبیہات و استعارات اکر انہیں رد کرتے جانا، گویا کہ کافی نہیں، پھر تان آخری تشبیہ پر ٹوٹتی ہے اور گویا اس کے ساتھ قلم بھی!

کیوں اسے قفل در گنج محبت لکھیے کیوں اسے نقطہ پر کار تمنا کہیے
کیوں اسے گوہر نایاب تصور کیجیے کیوں اسے مردک دہ عنقا کہیے
کیوں اسے تلمہ پیراہن لیلیٰ لکھیے کیوں اسے نقش پے ناقدہ سلما کہیے
بندہ پرور کے کعبہ دست کو دل کیجیے فرض اور اس چکنی سپاری کو سویدا کہیے

اسما و اعلام:

کلام غالب میں اسما و اعلام بھی کثرت سے واقع ہوئے ہیں۔ ان میں سے اکثر بطور تلخیص ہیں اور یہ تمام تر روایتی تلمیحات ہیں:

آدم، آصف، ابراہیم، امیر حمزہ، ایوب، بہرام، یارید، بہمن، پرویز، خسرو، پرویز، جبریل، جم/جمشید، خضر، دارا، داراب، رخصواں، رستم، روح القدس، زینا، سلیمان، سکندر، نجر، سام، سلمیٰ، شیریں، طغرل، عیسیٰ، فریاد، فریدیوں، فرعون، نفور، قیصر، قارون، قیس، کے خسرو، کنعاں، لقمہ، لیلیٰ، موسیٰ، منصور، مجنوں، مانی، گل دمن، نمرود، یزید، یعقوب، یوسف۔

بعض وہ اسما جن کے مساؤں سے دلی ارادت یا تعلق خاطر تھا، نیز ان کے القاب کنیت وغیرہ:

علی، بو تراب، حیدر، ابن علی، بے دل، امیر خسرو، پار پیار، حسن، حسین، ختم رسل، ساقی کوثر، شبیر، نظام الدین اولیاء، حافظ شیرازی، درد، ناسخ، میر، ظہوری، عرفی، غزالی، طالب۔

معاصرین و ممدوحین میں:

احسن اللہ خاں، امین براؤن، بہر علی، مہاراجہ اور، تجمل حسین خاں، ذمہ سلطان، حاتم علی مہر، سراج الدین، بہار شاہ، سلیم خاں، شہاب الدین خاں، شوزائن، شیفتہ، شرونی بیگم، حاجی، سید غلام بابا، غلام نجف، طالب، پیش، طپاں، قاسم، خریں، حاجی کلو، کلب علی خاں، مسز کوآن، معتمد الدوا، مہ کلوڈ، نصرت الملک، نیر، واصل خاں، کنوڑیا، وحشت، میرزا یوسف۔

مقامات اور دیگر اعلام:

الور، بے ستون، بدخشاں، پنجاب، پرتگال، تہر، جمنا، جوگ بابا کا مندر، حجر اسود، حیدر آباد، حبیب، حرم عجب نقین، دلی، دہلی، دجلہ، نیل/روونیل، روم، رام پور، روس، زمزم، سدرہ، سندھ، شام، صفہاں، طوبی، کعب، کوثر، کربا، کشمیر، کلکتہ، گڑگاؤں، ال ڈلی، لوہارو، نائنو، لدھیانہ، مکہ، مصر، نجف، نجشہب، ہند، ہندوستان۔

اختراعات وحدت تراکیب:

لغات کلام غالب کا امتیازی عنصر وہ لفظی اختراعات اور پر تخیل تراکیب ہیں جو انھیں سے مخصوص ہیں اور بعض کا اتباع بھی ہوا، یعنی جزو زبان بن گئیں یا کتابوں کے عنوانات کے طور پر مستعار لی گئیں۔ ان کا سلسلہ دراز ہے:

استقبال ناز، اشک شکری، اضطراب آسودہ، افسون آگاہی، افگندنی، انتظار
آباد، اضطراب آراء، اوج ریزی، انتظارستان، آبشار نغمہ، آتش بجان، آتشیں
پانی، آغوش وداع، آشوب آگہی، آسیائے آب، آشیانہ، عنقا، آفتِ نظارہ،
آئینہ دار، آئینہ داری، آئینہ خانہ، آئینہ بندی، آئینہ ساماں، آئینہ ایجاد، آئینہ
تعمیر، آئینہ کیفیت، آئینہ ساز، آئینہ پردار، آئینہ کار، دل آئینہ، زانوئے آئینہ،
بزم آئینہ تصویر، موم آئینہ، ایجاد، وحدت خانہ، آئینہ دل، کشور آئینہ، تپش آئینہ،
چشمہ آئینہ، رخ آئینہ، پشت آئینہ، نقش بند آئینہ، فرد آئینہ، شمع آئینہ، قبلہ آئینہ
(مراد حقیقت ازلی)، آب آئینہ، حیرت آئینہ، گداز آئینہ، گرمی آئینہ، خاکستر
آئینہ، در آئینہ، دامن آئینہ، جلوہ آئینہ

آئینہ دل، آئینہ چشم، آئینہ ناز، آئینہ تعمیر، آئینہ تماشال، آئینہ
تصویر، آئینہ خور (بطور تشبیہ)، آئینہ دیوار، آئینہ زانو (جسے زانو پر رکھ کر
سنگھار کیا جاتا تھا)، آئینہ دستِ طبیب، آئینہ گل (گل کی تشبیہ آئینے کے
ساتھ)، آئینہ سنگ، آئینہ بادِ بہاری، آئینہ انتظار (چشم و اسے استعارہ)،
آئینہ تصویر نما۔

لفظ آئینہ اور اس کی تراکیب کے سلسلے میں میرے سابقہ مقالے 'غالب کے استعارات کا بھید' سے
ذیل کا اقتباس بر محل ہوگا۔

”تشبیہ و استعارہ سے قطع نظر غالب کے محاورے میں لفظ آئینہ کے کچھ
مخصوص معنی اور نیا استعمال بھی ملتا ہے۔ ان کے کلام کی روشنی میں بنیادی
طور پر آئینہ فولاد کو صیقل کر کے بنایا ہوا آلہ ہے جو صورت و منظر کو منعکس
کرتا ہے۔ مثلاً:

یک الف بیش نہیں صیقل آئینہ ہنوز
چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا

یا

لطف بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن رنگار ہے آئینہ باد بہاری کا

اور اس میں جو ہر بھی ہوتا ہے جس کی طرف کثرت سے استعارہ کیا گیا
ہے اور 'جوہر آئینہ' کو 'طوطی بسمل' تک باندھا ہے لیکن شیشے سے بنائے
ہوئے موی یا سیمابی آئینے کا ذکر بھی ان کے ہاں موجود ہے۔

حیرت آفت زدہ عرض دو عالم نیرنگ
موم آئینہ ایجاد ہے مغز تمکین!

(یعنی شاہد قدرت کی تمکین نے موم آئینہ کا کام کر کے اس کے جلوے کی
جھلک دکھائی اور جذبہ حیرت دو عالم طلسم کی زد میں آ گیا)۔

بشیرینی خواب آلودہ مڑگاں نشتر زنبور
خود آرائی کو آئینہ طلسم موم جادو تھا

ان دونوں مصرعوں میں خواب شیریں کی رعایت نے شہد کے تارازے باندھے ہیں۔ موم جاے
سے کنایہ تعویذ کی طرف ہے جیسے کہ ذیل کے شعر ہیں

خود آرا وحشت چشم پری سے شب وہ بد خو تھا
کہ موم آئینہ تمثال کو تعویذ بازو تھا

(واضح رہے کہ تعویذ موم جاے میں لپیٹا جاتا تھا) آئینے کی مختلف صفات کی نسبت سے غالب
نے اس لفظ کو مختلف معنی میں اس طرح استعمال کیا ہے کہ یہ نہ صرف استعارہ بلکہ لغت بن
گیا ہے۔

سیماب پشت گرمی آئینہ دے ہے ہم
حیراں کیے ہوئے ہیں دل بیقرار کے

(یعنی پشت آئینہ کے لیے جو کام سیماب کرتا ہے وہ دل بیقرار ہمارے دیدہ حیراں کے لیے

کر رہا ہے)۔

یاس تمثال بہار آئینہ استغناء

وہم آئینہ بیداری تمثال یقین

اس شعر میں آئینہ دونوں جگہ مجازاً تصویر یا تمثال کے لیے بطور تشبیہ آیا ہے اور اس کا استعمال غالب کے ہاں بہت عام ہے:

دیر و حرم آئینہ تکرار تمنا

واماندگی شوق تراشے ہے پناہیں

لفظ عکس سے بھی وہ یہی کام لیتے ہیں آئینہ دار کی ترکیب پہلے سے بندھی بندھائی تھی لیکن غالب نے اس لفظ کو ان معنی میں جس کثرت سے برتا ہے وہ انہی سے مخصوص ہے:

ہوائے سیر گل آئینہ بے مہر کی قاتل

کہ انداز جنوں غلطیدن بسمل پسند آیا

صبح سے معلوم آثار ظہور شام ہے

غافلاں آغاز کار آئینہ انجام ہے

یاس آئینہ بیداری استغناء ہے

ناامیدی ہے پرستار دل رنجیدہ

تیرا پیانا سے نسیم ادوار ظہور

بے ستوں آئینہ خواب گراں شیریں

کوہ بے ستوں کی گرانی کو خواب شیریں کی گرانی کا آئینہ یعنی جواب یا مثل بتایا ہے۔ اس کے

عداوہ غالب نے اس لفظ کو کچھ نئے معنی بھی دیے ہیں اور آئینے سے کچھ نئے محاورات بھی پیدا

کیے ہیں:

اپنے کو دیکھتا نہیں ذوق ستم تو دیکھ

آئینہ تاکہ دیدہ تجھیر سے نہ ہو

یہاں 'آئینہ ہونا' مقابل آنے کے معنی میں ہے جو غالب کی اپنی اختراع ہے، مرکز

ہرزہ ہے نغمہ زیر و بم ہستی و عدم

لغو ہے آئینہ فرق جنوں و تمسکین

یہاں آئینہ کے لفظ سے تضاد کا مفہوم پیدا کیا ہے۔ جنوں و تمکین کے فرق کو آئینہ کہا ہے جس میں دونوں ایک دوسرے کی ضد نظر آتے ہیں:

دل سے اٹھا لطف جلوہ ہائے معانی

غیر گل آئینہ بہار نہیں ہے

یعنی پھول میں ساری بہار اس طرح منعکس ہو رہی ہے جس طرح آئینے میں سارا منظر نمایا ہوا ہوتا ہے۔ جہاں تک اس کائنات کی بہار (یا رونق) کا تعلق ہے گل سے مراد دل ہے اسی کے اندر جلوہ قدرت دیکھنا چاہیے۔ یہاں آئینے کے لفظ سے 'خدا صمد' کے معنی پیدا ہوئے، مکرر:

کیوں نہ طوطی طبیعت نغمہ پیرائی کرے

باندھتا ہے رنگ گل آئینہ تا چاک قفس

یہاں 'آئینہ باندھنا' ایک نیا محاورہ استعمال ہوا ہے جسے آئینہ بندی کا ترجمہ کہہ سکتے ہیں

دیدہ حیرت کش خورشید چراغان خیال

عرض شبنم سے چمن آئینہ تعمیر آیا

یہاں آئینہ خانہ کے بندھے ہوئے لغت سے انحراف کر کے حسن ترکیب سے کام لیا ہے اور چمن کو 'آئینہ تعمیر' بتایا ہے۔ یہ گویا ترکیب اضافی مقلوب ہوئی۔ یک جہاں، یک بیباں وغیرہ نائب کا مرغوب پیرایہ اظہار ہے جس سے وہ مبالغے کا کام دیتے ہیں۔ اسی نمونے پر 'ایک آئینہ' اور 'صمد آئینہ' بھی موجود ہے

دیدہ تال ہے یک آئینہ چراغان، اس نے

خلوت ناز پہ پیرایہ محمل باندھا

سحر واماندی شوق و تماشا منظور

جادے پر زیور صمد آئینہ منزل باندھا

بعض ضد آئینے کا لفظ نہیں آئے پایا، لیکن آئینے کا استعارہ بالکناہ موجود ہے، جیسے اس شعر میں آئینہ جلی کی طرف تلمیح کی گئی ہے:

چمن میں کس کی یہ برہم ہوئی ہے بزم تماشا

کہ برگ برگ سخن شیشہ ریزہ جلی ہے

محبوب و مایہ رن، مایہ طاعت وغیرہ تو اور شاعروں نے بھی کہا ہے، لیکن غالب اس کی صفات پیشانی و آئینے سے تشبیہ دیتے ہیں اور 'آئینہ سیماء' کہتے ہیں:

سچ کہتے ہو خود ہیں و خود آراہوں نہ کیوں ہوں
 بیٹھا ہے بہت آئینہ سیما مرے آگے
 سب کو مقبول ہے دعویٰ تری یکتائی کا
 رو برو کوئی بت آئینہ سیما نہ ہوا ...

انہوں نے اپنی ایک نہایت دلگداز لیکن کم معروف فارسی نظم میں آئینے کا لفظ خود اپنی نسبت بھی استعمال کیا ہے:

منم آئینہ و این حادثہ زنگ است ولے
 تاب بدنامی آلائش زنگم نبود

انہوں نے اپنے لڑکپن میں ضرور آئینے میں چاند دیکھ رکھا تھا۔ ان کا یہ کلام جس میں آئینے کی اتنی بھرمار ہے، بیشتر ان کے ابتدائی دور سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ ان کے نوخیز و جدت طراز تخیل کے لیے ایک مفید علامت بھی تھا اور عہد برنائی میں ان کے خود پسند نفس کے لیے ذریعہ تفاخر و تسکین بھی۔ غالب نے خود آئینے کو خود بنی و خود آرائی کی علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔

خود پرستی سے رہے باہم دگر آشنا
 بے کسی میری شریک آئینہ تیرا آشنا

جوہر ایجاد خطِ ہنر ہے خود بنی حسن
 جو نہ دیکھا تھا سو آئینے میں پنہاں نکلا

بے خبر مت کہہ ہمیں بے درد، خود بنی سے پوچھ
 قلم ذوق نظر میں آئینہ پایاب تھا

مگر ہو مانع دامن کشی ذوق خود آرائی
 ہوا ہے نقش بند آئینہ سنگ مزار اپنا

نگاہ چشمِ حاسد دام لے اے ذوق خود بنی
 تماشا کی ہوں وحدت خانہ آئینہ دل کا

عکس رخ افروختہ تھا تصویر بہ پشت آئینہ
 شوخ نے وقت حسن طرازی تمکین سے آرام کیا

یک نگاہ کرم ہے جوں شمع سرتاپا گداز
 بہر از خود رفتگاں رنج خود آرائی عبث
 بدگماں کرتی ہے عاشق کو خود آرائی تری
 بے دلوں کو ہے برات اضطراب آئینے پر
 گداز موم ہے افسوں ربط پیکر آرائی
 نکالے کب نہال شمع بے تخم شرار آتش
 تماشا کر اے محو آئینہ داری
 تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں
 بجز دیوانگی ہوتا نہ انجام خود آرائی
 اگر پیدا نہ کرتا آنے زنجیر ہوہر آنی
 نظر پرستی و بے کاری و خود آرائی
 رقیب آئینہ ہے حیرت تماشاکی
 ہوا ہے مانع عاشق نوازی باز خود بینی
 تکلف برطرف آئینہ تمیز حاصل ہے
 نیاز پردہ اظہار خود پرستی ہے:
 جہین سجدہ نشاں تجھ سے آستان تجھ سے
 آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز
 پیش نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں
 آئینے کے دوسرے تلازمات میں حیرت، خیر، حیرت کدہ، حیراں، حیرانی وغیرہ خاص طور پر معنی
 خیر اور اائق ذکر ہیں جن کی بیسیوں مثالیں کام میں بٹھری پڑی ہیں۔
 سادگی یک خیال شوخی صد رنگ نقش
 حیرت آئینہ ہے جیب تامل ہنوز
 حیرت اگر خرام ہے کارنگ تمام ہے
 گر کف دست بام ہے آئینے کو ہوا سمجھ

حیرت آئینہ انجام جنوں ہوں جوں شمع
 کس قدر داغ جگر شعلہ اٹھاتا ہے مجھے
 حیرت فکر خن ساز سلامت ہے اسد
 دل پس زانوے آئینہ بٹھاتا ہے مجھے
 تحیر ہے گریباں گیر ذوق جلوہ پیرائی
 ملی ہے جوہر آئینہ کو زنجیر گیرائی
 تماشائ تماشا ہا اقبال تمناہا!
 عجز عرق شر سے ہے آئینہ حیرانی
 اہل بینش نے بحیرت کدہ شوقی ناز
 جوہر آئینہ کو طوطی بسمل باندھا
 صلائے حیرت آئینہ ہے سامان رنگ آخر
 تھیر آب بر جاماندہ کا پاتا ہے رنگ آخر
 کب مجھے کوئے یار میں رہنے کی وضع یاد تھی
 آئینہ دار بن گئی حیرت نقش پاکہ یوں
 گردش ساغر صد جلوہ رنگیں تجھ سے
 آئینہ داری یک دیدہ حیراں مجھ سے
 کس کا سراغ جلوہ ہے حیرت کو اسے خدا
 آئینہ فرش شش جہت انتظار ہے

افغوی اختراعات کے سلسلے میں لفظ آئینہ کی متنوع ندرت آفریں تراکیب اور اس کے
 معنوی مضمرات کی بحث کو یہاں تمام کرتے ہیں، مگر اختراعات کا سلسلہ تمام نہیں ہوا۔ ہم ابھی
 حرف الف ہی تک پہنچے ہیں۔ ذیل کی مثالوں سے ان کی کثرت کا اندازہ ہوگا۔

ب:

بادۂ مرداء، باغبانی صحراء، بال افشانی، بال کشا، بال نفس، بدروزگاری، بخود بالیدگی، برق
 خرمن، برجاماندہ، بسل کدہ، بلدستان مراد، بیمارالایجاد، برہنہ گوئی، بہار ناز، بیابان فنا، بیتابی

کمند، بے سبب آزار، بیاض دیدہ آہو۔ مثلاً یہ اشعار

یکبار امتحان ہوں بھی ضرور ہے اے جوش عشق بادہ مرد آزما مجھے
چشم گریاں بسکل شوق بہار دید ہے اشک ریزی عرض بال افشانی امید ہے
پھر ہوا وقت کہ ہو بال کش موج شراب
دے پڑے کو دل و دست شاموج شراب
اے خوشا کتب شوق و بلدستان مراد
سبق ناز کی ہے عجز کوہ جا تکرار
اسد ساغر کش تسلیم ہو گردشے گروں کی
کہ ننگ فہم مستان ہے گلہ بدروز کاری کی

پ:

پرستش گر، پروانہ تر، پشت چشم نیساں، پشت چشم زنداں، پشت دست بجز پدہ روزن،
ہنچہ خورشید، پیراہن کاغذ ابری، مثلاً:

بت کدہ بہر پرستش گری قبلہ ناز باندہ زنا رگ سنگ میان کہسار
اے کرم نہ ہو غافل ورنہ ہے اسد بے دل بے گہر صدف گویا پشت چشم نیساں ہے
بسکہ ہر یک سوز لاف افشاں سے تار شعاع ہنچہ خورشید کو سمجھے ہیں دشت شانہ ہم

ت:

تا پاک وصال، تیز، تڑپتی، تم شرار، تخییر کدہ، تسبیح خیز، تماشا کرونی، تماشا
دست، تمکین جنون، تیرہ کاری، تیرہ شرار، تیرہ چینی، تیرہ تہم سوار، تیرہ کاری۔ مثلاً:
تماشا کرونی ہے انتظار آہو یہ انی نہیں غیر از نگہ جوں زرگستاں فرش محفل با
نیال شربت سیسی کداز تہمتی ہے اسد بوں مست دریا بخشی ساقی کوثر کا
اے ہرزہ روی منت تمکین جنون بھینچ تا آبلہ کمال ش موج گہر آوے

ح:

جان برابر آمدہ، جاں دادہ ہوا، جہوہ ریزی، جہوہ ار، جفا شراب، جلوہ برق فنا، جلوہ
مایوس، جنوں جوں جنبش بال جہیل، جوہر تیغ کہسار، جوہر مشکاں، جوہر تہمت آوارلی جوش
شرر، جیب خیال۔ مثلاً:

جز زخم تیغ ناز نہیں دل میں آرزو جیب خیال بھی ترے ہاتھوں کچاک ہے

سیہ چشتی چشم شوخ سے ہیں جو ہر مژگاں
ڈھونڈے ہے اس مغنی آتش نفس کو جی
شرار آساز سنگ سرمہ یکسر بار جستن ہا
جس کی صدا ہو جلوہ برق فنا مجھے
کہ ہے سر پنچہ، مژگاں آہو پشت خار اپنا

ج:

چراغان خیال، چراغ خانہ درویش، چراغ رہ گزار باد، چشم دام، چمن عارض، چمن فکر،
چمن دامن خاشاک، چشم بر پا دوختہ، چشم قربانی، چشمک طوفان زدہ

گر یہ سرشاری شوق بہ بیاباں زدہ ہے
زکوۃ حسن دے اے جلوہ بینش کہ مہر آسا
قطرہ خون جگر چشمک طوفان زدہ ہے
چراغ خانہ درویش ہو کاسہ گدائی کا
اضطراب چشم بر پا دوختہ غماز ہے
بسان اشک گرفتار چشم دام رہا
شعلہ بے پردہ چمن دامن خاشاک ہے

ح:

حیرت انشائی، حیرت ایما، حیرت آرا، حیرت کش، حیرت فروش، حیرت کدہ نقش خیال،
حریر سنگ، حباب موجہ رفتار، حنائے پائے اجل، حنائے پائے خزاں، حریف مطلب مشکل،
حلقہ دام خیال، حلقہ بیرون در، حل معماے آگہی

عبرت طلب ہے حل معماے آگہی
پر طوق ہے نیرنگ داغ حیرت انشائی
شبم گداز آئینہ اعتبار ہے
دو عالم دیدہ بسکل چراغاں جلوہ پیمائی
جوہر آئینہ کو طوطی بسکل باندھا
حباب موجہ رفتار ہے نقش قدم میرا
حنائے پائے اجل خون کشتگاں تجھ سے
دوام کلفت خاطر ہے عیش دنیا کا
دعا قبول ہو یارب کہ عمر خضر دراز
تھا حریر سنگ سے قطع کفن کی فکر میں

خ:

خال رخ رنگی، خاطر افروزی، خاکبازی امید، خار سردیوار، خندہ دل، خندہ دندان نما،
خیل آباد، خمیازہ ساحل، خمیازہ طرب، خضر آباد آسائش، خون آدینہ (دھنک)، خجالت گاہ

پیدائی، خمار رسوم و قیود، خمار گاہ قسمت، خوان گفتگو، خواب گل، خون گرم دہقان، خواب سنگین

وہ گل جس گلستاں میں جلوہ فرمائی کرے غالب
ہے آرمیدگی میں نکوہش بجا مجھے
جہاں مٹ جائے سعی دید خضر آباد آسائش
ہے تصور صافی قطع نظر از غیر یار
خواب آباد غربت میں عبث افسون ویرانی
یہی بار بار جی میں مرے آئے ہے کہ غالب

د:

دام گاہ، دام تمنا، دام تہ سبزہ، دامان خیال یار، دامان باغباں، دشت امکاں، درس دفتر
امکاں، دست برہم سودہ، دست تہ سنگ آمدہ، دست پُر نگار، دل شب، دوش دل، دود چراغ
کشتہ، دزدیدہ نفس

رہنے دو گرفتار بہ زنداں خموشی
رہا نظارہ وقت بے نقابی آب پر لرزاں
بزم قدح سے عیش تمنا نہ رکھ کہ رنگ
ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
یک قدم وحشت سے درس دفتر امکاں کھلا
رحم کر ظالم کہ کیا بود چراغ کشتہ ہے
خیال مرگ کب تسکین، دل آزرده کو بخشے

د:

ذوق سرشار، ذوق خاصہ فرسا، ذرہ صحرا دست گاہ

ذوق سرشار سے بے پردہ ہے طوقاں میرا
موج خمیازہ ہے ہر زخم نمایاں میرا
شوق ہے ساماں طراز نازش ارباب عجز
ذرہ صحرا دست گاہ و قطرہ دریا آشنا

د:

رمز چمن ایماںی، رقص شرر، رفتہ رفتار، رگ دام، رگ بستر، رگ خواب، رنگ ریزی ہائے
خود بینی، ریشم کدہ، ریشہ روزن:

ہے تماشا حیرت آباد تغافل ہائے شوق
باغ خاموشی دل سے سخن اسد
یک نظر بیش نہیں، فرصت بستی غافل
دیکھ تری خوئے گرم دل بہ تپش رام ہے
بے خود زبسکہ خاطر بیتاب ہوگئی
خامہ ویراں سازی وحشت تماشا کیجیے
یک رگ خواب و سراسر جوش خون آرزو
نفس سوختہ رمز چمن ایمائی ہے
گرمی بزم، ہے اک قصہ شرربوئے تک
طائر سیماب کو شعلہ رگ دام ہے
مژگان باز ماندہ رگ خواب ہوگئی
صورت نقش قدم، ہوں رفتہ رفتہ دوست

ذ:

زانوئے تامل، زخم روزن در، زمر و رقی، زمین ناوک خیز، زمار دانستہ، زوال آمادہ
زندان بیتابی، زندان تحمل، زندان خموشی، زنجیر رسوائی، زنجیری دود سپند، زورق خودداری، زیارت
گاہ حیرانی:

جدے کا تیرے وہ عالم ہے کہ رنجیے نیال
دل سراپا وقف سوائے نگاہ تیز ہے
نہ پوچھ سینہ عاشق سے آب تیغ نگاہ
عدم ہے خیر خواہ جلوہ کو زندان بیتابی
جوہر آئینہ فکر سخن مونے دماغ
زندان تحمل میں مہمان تغافل ہیں
دیدہ دل کو زیارت گاہ حیرانی کرے
یہ زمیں مثل نیستان سخت ناوک خیز ہے
کہ زخم روزن در سے ہوا نکلتی ہے
خرام ناز برق خرمن سعی سپند تیا
عرض حسرت پس رانے تامل تاچند
بے فائدہ یاروں و فرق غم و شادی ہے

س:

ساز عشرت، ساز فسانگی، سخن بے صدا، سر دیوار جو، سر شک سر بھرا دادہ، سراب سطر
آگاہی، سر و برگ آرزو، سرمہ مفت نظر، سوا، دیدہ آس، سیدائے بہار

والں هجوم فہمہاے ساز عشرت تھا اسد
سرمہ مفت نظر میں مری قیمت یہ ہے
اسد کو حرارت عرض نیار تھی، مرقط
ایکت، ہوں وحشت، مرقط نریش، تہاد سے
ساز یک ذرہ نہیں فیش چن سے بہار
اروڑت عرق فنان سے پراخری ہو
ناخن غم یاں سر تار نفس مضرب تھا
کہ رہے چشم خریدار پہ احساں میرا
ہنوز یک سخن بے صدا نکلتی ہے
قال رسوائی سر شک سر بھرا دادہ ہے
سایہ لالہ ہے داغ سیدائے بہار
بیاض دیدہ آس ہو کف سیلاب ہو جائے

ش:

شہنشاہ، شب پروانہ، شب سیدروزی، شہنم آئیں، شہستان دل پروانہ، شرار جستہ، شرر
آباد رستخیز، شرستان، شگفتن گلہائے ناز، شگفتن گلہائے میش، شگفتن جستہ، شگفتن یاس، شعلہ آواز،
شعلہ خرامی، شعلہ حسن، شفق کدہ راز:

فروغ شعلہ حسن یک نفس ہے ہوس کو پاس ناموس وفا کیا
چشم خواباں خامشی میں بھی نوا پر داز ہے شعلہ تو کہوے کہ دود شعلہ آواز ہے
کوہ کے ہوں بار خاطر گر صدا ہو جائے بے تکلف اے شرار جستہ کیا ہو جائے
غم نہیں موتا ہے آزاووں کو بیش از یک نفس

برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم
وحشت بہار نشہ و گل ساغر شراب چشم پری شفق کدہ راز ہے مجھے
باد جو یک جہاں ہنگامہ پیدائی نہیں ہیں چراغاں شہستان دل پروانہ ہم

ص:

صبح رخساراں، صدمہ ضرب مثل، صحرایے نظر بازی، صورت خانہ، میازہ، صدمہ گمرانی
نیرت فروش صدمہ گمرانی ہے اندھار - رشتہ پاک دیب کا تار نظر ہے آن
عجب اے آبلہ پایاں صحرایے نظر بازی - تار باریک تار تار کوہ نہیں ہوتا
اسد کی طرح میری بھی بغیر از آن - دل باریک دل تار تار
داہ از دست جفاے صدمہ ضرب مثل - دل باریک دل تار تار
شب غمار ذوق ساقی رستخیز اندازہ تھا - دل باریک دل تار تار

ض:

ضبط آشنا، ضمان جاوہ، ضرب تیشہ، ضبط سبب خود مردگان
در بے اے ناتوانی ورنہ ہم ضبط آشنایاں نے
طسم رنگ میں باندھا تھا عہد استوار اپنا
ضمان جاوہ رویا مکن ہے خط جام مے نوشاں
وگر نہ منزل حیرت سے کیا واقف ہیں مدہوشاں

بضرب تیشہ وہ اس واسطے ہلاک ہوا کہ ضرب تیشہ پہ اس نے ہلاکت
اے بہ ضبط حال خوینا کردگاں، جوش جنوں - فتنہ سے اس نے ہلاکت

ط:

طاق خم شمشیر، طاق فراموشی، جد و جہاد، طشت، کتاب، طسم بے خبری، طسم حرق، طسم
در نعل، طسم چچ، کتاب، طسم نفس، طسم ان معانی، طوفان مدد، طوفان باد،

ایستے تھے ہم چشم خود، وہ طوفان باد، آسمان شعلہ جس میں ایک کف سیاہ تھا
نجات کش جفا کو شکایت نہ پہنچے، اسے مدعی طسم حرق ہے غبار سب
قتل و شاق نے غفلت کش تدبیر آویسے، یہ رب آئینہ بہ طاق خم شمشیر آویسے
اسد طسم نفس میں رہے قیامت ہے، خرم تہمے سب تہمے نکلے تہمے سے
بے طاق فراموشی سوا ہے، وہ سب کہ غلطی جو شش آہے
غافل بہرہ نماز خود کر رہے ہیں، بے شانہ سب نہیں طرہ، یہ کا

ظ:

ظلمت مدد غفلت ستری، معانی تیس غم آری
نہیں ہے ضبط جز مشاغل ہائے غم آری
کہ میل سرمد چشم داغ میں ہے آہ خاموشاں
یہ تہمے مذت غانی تہمے، یہ اب با ش و مہم ہے آہ
ظلمت کدے میں میرے شب غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیل سحر سو خموش ہے

ع:

حرق ریہ تیش حرات آہ، صدف، ہر تہا، ہر اختیار، معانی، غنکار، عید نئی رہ،
عصاے خضر، عقدہ پیرانی:

اسد تار نفس بے نا زیر عقدہ پیرانی، غم ناخن تدبیر، نیلے سل مطلب
عشرت قتل، بل تہمے مست و چہ، عید نظرو ہے شمشیر کا طریں، یہ
ہوئی ہیں آب شرم کوشش بے جا سے تدبیریں
حرق ریہ تیش میں موج کے ماتند زنجیریں
بہ تہمے سب تہمے نکلے تہمے سے
عزالت آباد صدف میں قیمت گوہر نہیں

وہ پردہ نشیں اور اسد آئینہ اظہار شہرت چمن قند و عبقاری ہے

غ:

غبارِ خاطر آزر دگاہ، غبارِ راہ ویرانی، غلطی ہائے مضامین، غفلتِ آرا می، غمِ آرائی،
غوغائے جرس، غلطانی تہمت

حیرتِ بجوم لذتِ غلطانی تہمت سیمابِ بالش و سرال ہے آہ

نہیں ہے ضبطِ جز مشاطگی ہائے غمِ آرائی

کہ میلِ سرمد چشمِ داغ میں ہے آہ خاموشاں

سرِ نوشتِ خلق ہے طغیانی بجزِ احتیاء آرزو، خورنار چین پیشانی عبث

بیشِ ال اک جہاں ہوا، کسے کسے کسے شستِ سماں ہے غبارِ خاورِ آرا گاہ

سرِ بزانوے کرم رکھتی ہے شرمِ ناسی اسدِ سب جانمیں سے غفلتِ آرائی تری

غلطی ہائے مضامین مت پوچھ وکے وکے و رما ہندھتے ہیں

ف:

فالِ رمالی، فترتِ اک لے خودی، فوسوں پائے طب، فسر وہ تمیں فستِ مدار، فتنار

صحرا، فراز گاہِ عبرت، فنادہ خاطر:

ناب زنی نصیب، اتنی غم سے ہے سہا، فنادہ خاطر، مینا شہتیں

بندِ کلام مت چہ بہار و کہ تماش سہ کلام ہے یہ باتوں کے زندگانی

یہ ہم سے تہوں کے ویش سرِ صحرا غوغائیں پیش پا میں تہیں مٹا رکھرا

زہنِ اسد، تمیں کے تاشِ مددنی سہ دھند و یاس آبروِ جاہ

ہر روز ہا سستہ فنادہ سب خودی مجنون داشتِ عشقِ آسیر شکار ہے

ق:

قہارِ زن، قفسِ یک و دو، قفلِ زلفِ آواہ، قلمِ قہارِ عشق، قہار

نہاں عشق

سہ لے سہا، قہارِ زن، عشق وں جو ب میں سہا میں ماں جاہ

بہت دقتِ زمانہ، زن ہے خیال مبادِ حوصلہ معذور جستجو جانے

وہ پریشان و ام نہوں جہاں اسد تن بہار بھی قفسِ زلف و بونہ ہو

قمری کف خاکستر و بلبل قفس رنگ اے نالہ نشان جگر سوختہ کیا ہے
 ہوئی یہ بے خودی چشم و زباں کو تیرے جلوے سے
 کہ طوطی قفل زنگ آلودہ ہے آئینہ خانے میں

ک :

کاروان حیرت، کف موجہ حیا، کف تغافل، کشور گفت و شنود، کف گوہر بار، کلفت کشی
 ہستی، کمیں خانہ، کنگر استغنا، کعبہ ایجاد یقیں، کشادہ رخ (بے پردہ)، کدورت کش، کتاب
 طرب نصاب

اس کتاب طرب نصاب نے جب	آب و تاب انطباع کی پائی
مظہر فیض خدا جان و دل ختم رسل	قبلہ آل نبی کعبہ ایجاد یقیں
جوش طوقان کرم ساقی کوثر ساغر	نہ فلک آئینہ ایجاد کف گوہر بار
واں کنگر استغنا ہر دم ہے بلندی پر	یاں نالے کو اور الٹا دعوای رسائی ہے
کف موجہ حیا ہوں بگزار عرض مطلب	کہ سرشک قطرہ زن ہے بہ پیام دل رسانی
دل دے کف تغافل ابروے یار میں	آئینہ ایسے طاق پہ گم کر کہ تو نہ ہو

گ :

گردش رنگ چمن، گرم خیال، گزرگاہ خیال، گریوہ غم، گریبان شق خامہ، گرمی نشاط، گل
 نغمہ، گلہ دستہ نگاہ، گلاب زنی اندیشہ، گلاب تک سلی، گھٹون کہبت، گلہ دستہ خار، گنج شرر، گنجینہ معنی کا طلسم

گنجینہ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے	جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے
وحشت نے لار کھاتری بزم خیال میں	گلہ دستہ نگاہ سویدا کہیں جسے
ہوں گرمی نشاط تصور سے نغمہ رخ	میں عندلیب گلشن نا آفریدہ ہوں
عمر میری ہوگئی صرف بہار حسن یار	گردش رنگ چمن ہے ماہ و سال عندلیب
گرمیہ ہائے بے دلاں گنج شرر دراستیں	قہرمان عشق میں حسرت سے لیتے ہیں خراج

ل

لباس عریانی، لب افسوس، لب ریز میں، لذت آزار، لطف گستر
 مہر پروردن سراز لطف گستر سایہ ہے
 مہجہ مژگاں یہ طفل اشک دست دایہ ہے

غم و عشرت قدم بوس دل تسلیم آئیں ہے
دعائے مدعا گم کردگاں لبریز آئیں ہے

قبائے جلوہ فزا ہے لباس عریانی بظریز گل رگ گل مجھ کو تار داماں ہے
مہربانی ہائے دشمن کی شکایت کیجیے یابیایں کیجیے سپاس لذت آزار دوست
حاصل الفت نہ دیکھا جز شکست آرزو دل بدل پیوستہ گویا یک لب افسوس تھا

م:

متاع خانہ زنجیر، متاع جلوہ، مجموعہ پریشانی، محشر خیال، محشرستان، محمل نشیں راز، محمل
کش، مزدور سنگیں دست، مژگان باز ماندہ، مژدہ خوابناک، مژگان تماشا، مژگان چشم دام، مساس
دست افسوس، مسیح کشیدہ الفت، موج خمیازہ، موج نلک، میزان طبیعت

میں جو گردوں کو میزان طبیعت تو! تھایہ کم وزن کہ ہم سنگ کف خاک چڑھا
بنالہ حاصل دل بستگی فراہم کر متاع خانہ زنجیر جز صدا معلوم
جوش تکلیف تماشا محشرستان نگاہ فتنہ خوابیدہ کو آئینہ مشیت آب تھا
بسکہ ہے صیاد راہ مستحق میں محو ہمیں جادو رہ سر بسر مژگان چشم دام ہے
ہے آدمی بجائے خود اک محشر خیال ہم انجمن سمجھتے میں خلوت ہی یوں نہ ہو
جنش دس سے ہوئے ہیں عقد ہائے کار و کتہ میں مژدہ سنگیں است ہے فرہادیان
یک بیاباں تپش بل شر سے صحرا مغز کبیر میں کرتا ہے فردا شتر خار

ن:

ناقوسی، ناگیرائی، نالہ محشر عیاں، نبض حسن، نزع جلوہ، نسیم ادوار تہور، نشہ وحشت، نشہ
ایجاد، نشتر زار، نشاط آہنگ، نظر گاہ حیا، نفس آرمیدہ، نفس نارسا، نغمہ بے غم، نقش و نگار طاق نسیاں،
نخل واثر وں، نقص آبادستی، غم و امان، نصیاں، نواس از فغاں، نو بہار ناز، نور چشم وحشت، نیرنگ
خیال، نیرنگ سواد، نیرنگ نظر، نور العین، امن، نیا زستان، نیم رگی، نرگستان، نیتان شیر قن

بوقت کعبہ جونی ہاجر جس کرتا ہے ناقوسی
کہ صحر ا فصل گل میں رشک ہے بتختہ چیں کا

نفس حیرت پرست طرز ناگیرائی مژگان مگر یک دست و امان نگاہ واپس پایا

وہ جہاں مسند نشیں بارگاہ ناز ہو
کاوش دزد حنا پوشیدہ افسوں ہے مجھے
غرور لطف ساقی نشہ بے باکی مستان
تیرا پیمانہ سے نشہ ادوار ظہور
شبہم بہ گل ولالہ نہ خالی زادہ ہے
یہ تھیں ہم کو بھی رنگ بزم آریاں

قامت خواباں ہو مخراب نیازستان عجز
ناخن انگشت خواباں نعل واژوں ہے مجھے
غم داماں عسیاں ہے طراوت موج کوثر کی
تیرا نقش قدم آئینہ شان اظہار
داغ دل بے درد نظر گاہ حیا ہے
لیکن اب نقش و نگار طاق نسیاں ہو گئیں

و:

وادی خیال، داماندہ ذوق طرب، ورق گردانندہ ورق ناخواب، وحشت آباد، وحشت
رہتی، وہم تماشا

ساز وحشت رہتی با باظاہر اسد
مستانہ طے کروں ہوں رہ وادی خیال
کوئی آگاہ نہیں باطن ہم دیگر سے
خلق ہے صفحہ عبرت سے سبق ناخواندہ
نظر بازی طلسم وحشت آباد پرستان ہے

دشت دریگ آئینہ صفحہ افشاں زدہ ہے
تا بازگشت سے نہ رہے مدعا مجھے
ہے ہر اک فرد جہاں میں ورق ناخواندہ
ورنہ ہے چرخ دہ میں یک ورق گردانندہ
رہا بیگانہ تاثیر افسوں آشنائی کا

:۵

ہرزہ در، ہوادار (بمعنی ہوا خواہ)، ہرزہ روی، بچ کسی، تیرا اے مداد

پھر وہ سوئے چمن آتا ہے، خدا خیر کرے
اسد! اے ہرزہ در! نالہ بہ غوغا تا چند
بساط ہیج کسی میں برنگ ریگ رواں
اے ہرزہ روی منت تمکین جنوں کھینچ
باقلیم خن ہے جلوہ گرد سواد آتش

رنگ اڑتا ہے گلستاں کے ہواداروں کا
حوصلہ تنگ نہ کر بے سبب آزاروں کا
ہزار دل بہ وداع قرار رکھتے ہیں
تا آبلہ محمل کش موج گہر آوے
کہ ہے درد چراغاں سے ہولا اے مداد آتش

:۶

یک بیاباں ماندگی، یک چمنستان، یک جہاں، یک عالم، یک دستہ شرار، یوسفستان
تکلف برطرف ذوق زلیخا جمع کر ورنہ
مرثہ خواب سے کرتا ہوں باسائش درد
نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا

پریشاں خواب آغوش وداع یوسفستان ہے
بخیہ زخم دل چاک بیک دستہ شرار
حساب موجہ رفتار ہے نقش قدم میرا

اے خوشادقتے کہ ساقی یک چمنستان داورے تار و پو فرش محفل پہ مینا کرے

یہ غالب کی فظی اختراعات اور جدت تراکیب کے کچھ نمونے تھے جو دستہ بہ دستہ مشاعروں کے ساتھ پیش کیے گئے۔ یہاں ان کا پورا احاطہ ممکن نہ تھا جس کے لیے دیوان کا جزو اعظم یہیں نقل کر دینا پڑتا۔ کسی اور شاعر نے فظی جدتوں سے اتنا کام نہ یہ ہوگا۔

فارسیت:

نئی تراکیب اضافی کے علاوہ جو ازما فارسی میں ہیں، کچھ بندھے بندھائے فارسی محاورے بھی بلا تکلف استعمال کیے ہیں برہم زدن، برہم خوردن، زبونی کش وغیرہ وغیرہ یا ان کے ہندی ترجمے، سر ہینچنا (سر کشیدن)، منت ہینچنا، فحش ہینچنا، اتکار ہینچنا، تاز ہینچنا، جو بعض جگہ کھٹکنے لگتے ہیں۔ فرماتے ہیں:

تکلف بر طرف، ذوق زلیخا جمع کر، ورنہ
پریشاں خواب آغوش وداع یوسفستاں ہے

یہاں ذوق بہم آوردن کی پیروی میں ذوق جمع کرنا زیب لگتا ہے۔ وہ تو 'پنلو' کی جگہ بھی 'مشت' آب لکھتے ہیں اور اردو کے عام محاورے سلائی پیچھے، نہ جگہ سلائی ہینچنا جاں سے ہاتھ دھونا کی جگہ دست از جاں شستن؛

رہا نظارہ وقت بے نقابی آب پر لرزاں
سرسک آگئیں مژہ سے دست از جاں شستہ برو تھ

کلام میں فارسی مصدر بھی، مشتقات کے علاوہ، اپنی اصل مصدری شکل میں جا بجا درج ہوئے ہیں۔ ان ۴۸ مصدر نے ۵۱۴ جوتقارنامہ میں ۱۴۱۱ اردو متادفات درج ہوئے، ۵۶ مساور اور ہیں جو اشعار میں جوں کے توں پروئے گئے ہیں، کل فہرست یہ ہے۔

افراختن، افروختن، افسردن، افشردن، انداختن، اندوختن، آرامیدن، آرامیدن، برآمدن، آموختن، آوردن۔

باختن، بالیدن، باریدن، برخاستن، برچیدن، برانداختن، کشیدن، برہم زدن، بسر کردن، بریدن، بیدار بودن۔

تاختن، تپیدن، ترسیدن۔

جستن، بستن، کشیدن، جوشیدن۔

چکیدن، چیدن۔

خستن، خستن، خوردن، خواستن، خمیدن۔

دون، داشتن، درودن، دریدن، دین، دریا فتن، وزویدن، دوختن، دودیدن، دیدن۔

رسانیدن، رسیدن، رستن، رفتن، رفتن، رمیدن، رشتن، رنجیدن، رویاندن۔

زودن، زدودن، زستن۔

سختن، سختن، سوختن، سرودن، شجیدن۔

شدن، شکستن، شگفتن، شنیدن۔

غنودن۔

فرسودن، فرسودن، فروختن، فہمیدن۔

کاستن، کاشتن، کردن، شکان، کشتن، کشیدن۔

گزشتن، گزردن، گزستن، گردیدن، گفتن، گشتن۔

لرزیدن، لیسیدن۔

باندن، مردن۔

نشستن، نوشیدن۔

داشتن، ورزیدن۔

ہراسیدن۔

یافتن۔

ٹھیکہ فارسی کے ساتھ ٹھیکہ اردو محاورے بھی ضرور باندھے ہیں جیسے ساتھ منا، سرکھانا،

کنیانا۔

یہ بات بھی ال چسپ ہے کہ فارسی مصادر کے مقابلے میں اردو کے مصادر (خالص

افعال بلا مشتقات و مرکبات) نسبتاً کم ہیں۔

تصرفات و تسامحات

جدتوں کے ضمن میں یہ توجہ دی تصرفات کا ذکر بھی کیا جاتا ہے اور کچھ معنوی

تسامحات کا بھی بیان کی اپنی اصطلاح میں غلطی ہائے مفہوم کا۔ پہلے انہی کو لیجیے۔

حشو و زوائد کی چند مثالیں۔

”آمد سیلاب طوقانِ عدائے آب ہے“

دیگر: ”عینک چشم باروزن زنداں مجھ کو“

دیگر ہے عرق افشاں مشی سے ادہم مشکین یار“

ادہم مشکلی گھوڑے ہی کو کہتے ہیں۔ مشی کے معنی ٹہلنا۔ محبوب کی نزاکت تو مسلم ہے لیکن اس کا گھوڑا کتنا نازک ہوگا کہ صرف پودمی چال سے عرق عرق ہو گیا۔

دیگر: مڑ ہے ریشہ رزا نگور

رزا نگور کی نیل کا نام ہے۔ بعض لغات نے اس کے معنی محض انگور بھی دیے ہیں دونوں صورتوں میں رزا نگور حشو ہے۔

دیگر ”نیل یاں کوک صدائے آبشارِ نغمہ ہے“

معلوم نہیں مرزا صاحب نے کوک کے کیا معنی لیے۔ فارسی میں تو اس کا کوئی جواز نہیں۔ ہندی میں کوک چیخ یا تیز پتلی آواز کو کہتے ہیں، جیسے کوئل کی کوک۔

دیگر ”حد چاہیے سزا میں عقوبت کے واسطے“

سزا کے ساتھ عقوبت صریح حشو ہے۔

دیگر ”لے زمیں سے آسمان تک فرش تھیں بے تائیاں“

’لے‘ محض زائد ہے

غلطی ہائے مضامین کے کچھ اور نمونے:

”تجھ واپ غفلت نسب پر واپے مشتاقاں بہاں“

معلوم نہیں غفلت کو نسب سے کیا تعلق ہے۔

اسی طرح آفت سے بھی بظاہر نسب کی کوئی مناسبت نہیں

”ہنوز آفت نسب یک خندہ یعنی چاک باقی ہے“

دیگر: ”ہوں بقدرِ عدد و حرف علی سجدہ شمار“

علی اسم علم ہے، جسے حرف نہیں کر سکتے، البتہ اس میں تین ’حروف‘ ہیں جن کی مجموعی قیمت از روئے جملہ ۱۱ ہوتی ہے۔ حرف کے دوسرے معنی نکایت ہیں، وہ بھی یہاں نہیں لگتے۔

قواعد سے انحراف بھی ملتا ہے، مثلاً۔

”کمال حسن اگر موقوف انداز تغافل ہو“

فاری کے قاعدے سے دیکھیے یا ہندی کے قاعدے سے، موقوف کے ساتھ یہ پڑانا چاہیے۔

ولہ ”جباب مے بعد بالیدنی ساغر نہیں ہوتا“

یہاں بھی ’بالیدنی‘ نہ اردو میں چست بیٹھتا ہے نہ فارسی میں۔ بظاہر ’بالیدن‘ کی جگہ بالیدنی لکھ گئے ہیں۔

ولہ ”غیر کیا خود مجھے نفرت مری اوقات سے ہے“

اپنی کی جگہ ’مری‘ کھٹکتا ہے۔

”اسے یوسف کے بوئے پیرہن کی آزمائش ہے“

”زائش کے بعد منظور ہے یا مقصود ہے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔

ولہ ”ہمیں دماغ کہاں حسن کے تقاضا کا“

تقاضا میں امالہ چاہیے۔

ولہ ”طوطی کوشش جہت سے مقابل ہے آئینہ“

قواعد کی رو سے ’کو‘ کی جگہ طوطی کے مقابل چاہیے تھا۔

دل صلب کرتا ہے زخم اور مانگے ہے اعضا نمک

’مانگیں ہیں‘ کا موقع تھا، مگر اس طرح ایک کی جگہ دو حرف دیتے ہیں۔

ولہ ”وارستہ اس سے ہیں کہ محبت ہی کیوں نہ ہو“

یہاں ’کیوں‘ اور نہ دونوں کے بغیر بات پوری ہو جاتی ہے، لیکن نہ تو صریحاً خلاف محاورہ ہے۔

ولہ ”مصرع نالہ نے سکتہ ہزار جا ہے“

مصرع القطہ ہے یا مصرع میں سکتہ ہے، درست طرز کلام تھا۔

ولہ ”غالب مجھے ہے اس سے ہم آغوش آرزو“ (کی حذف ہے)۔ ولہ ”ہم کو

تقلید تک ظرفی منصور نہیں۔“

ذیل کے مصرعوں میں تلفظ قابل توجہ ہے:

”وضع میں اس کو اگر سمجھے قاف تریاق“

بغزور طرح و قامت و رعنائی سرو

طوق ہے گردن قمری میں رگ بالیدہ

ہے خامہ فیض بیعت بیدل بکف اسد

یک نیمتاں قلم روا عجاز ہے مجھے

نام گل کا پھول، شبنم اس ہے جس کو نقارہ کہیں وہ کون ہے
جس کو کہتے ہیں جمائی فزہ ہے جو ہے انگڑائی دی خمیازہ ہے

تذکیر و تانیث کے معاملے میں بھی آزادہ روی سے کام لیا ہے۔ یہ بھی شاید فارسی کے غلبے کا اثر ہے۔ جہاں فارسی میں مذکر و مؤنث کی تخصیص نہ ہو وہاں اردو میں بھی کیوں ہو۔
غالب کے ہاں حسب ذیل الفاظ مذکر ہیں:

مژدہ، راہ گزر، گرہ

اور حسب ذیل مؤنث۔ دونوں صورتوں میں عام روش سے انحراف ہے

اتمس، خن، گل گیر، چمن زار، آہنگ، صورت، ایما۔

لکھتے ہیں:

چمن زار تمنا ہو گئی صف خزاں، لیکن

بہار نیم رنگ آہ حسرت ناک باقی ہے

ممکن ہے کہ بت میں 'ہو گئے' کی جگہ 'ہو گئی' بن گیا ہو، لیکن ذیل کے مصرعے میں
"ہنوز یک خن بے صدا نکلتی ہے"

خن کو مؤنث ہی ماننا پڑے گا جو روش عام کے خلاف ہے۔ بعض حروف بری طرح دبتے ہیں۔

بے نوائی تر صدائے نغمہ شہرت اسد

بوریا یک نیستاں عالم بلند دروازہ تھا

مند گیس کھولتے ہی کتھ لٹے ہنکھیں غاب

یار لائے اسے بالیں پہ مری پر کس وقت

تتافری مثالیں:

غلطی کی کہ جو کافر کو مسلمان سمجھا

کاف کی تکرار سے مصرع خاصا کر کرا ہو گیا ہے

ذکر میرا بہ بدی بھی اسے منظور نہیں

یہاں بھی 'ب' کی بہتات سے بھدا اپن پیدا ہوا ہے۔

ولد ننگ بالیدن ہیں جوں موے سردیوانہ ہم

یہاں 'موے سر' کے ساتھ 'جوں' نے عجیب طرح کا ذمہ پیدا کیا ہے، سر بھی جنونی کا عجب نہیں کہ

یہ تلامذہ جان کر پیدا کیا گیا ہو کیوں کہ غالب رعایت لفظی سے کام لینے کا کوئی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ لیکن یہ بھی مال ہے کہ ان کے ہاں رعایت لفظی کھٹکنے نہیں پاتی۔ عام طور پر مضمون کی تابع رہتی ہے شعر پر حاوی نہیں ہوتی۔ متداول دیوان کی پہلی ہی غزل کا کوئی شعر رعایت سے خالی نہیں۔ اگرچہ اس کی بابت عام تاثر یہ نہ ہوگا، جیسے کہ اب تک لوگ اس بات پر چونکتے ہیں کہ جو لفظ انھوں نے سب سے زیادہ برتا ہے، وہ آئینہ ہے۔ اس کے بعد حیرت، تحیر، مرثہ، حنا وغیرہ کی بھی خاصی بہتات ہے۔

غالب کے کلام میں بعض تضادات بہت نمایاں ہیں۔ تناظر کی چند مثالیں اوپر گزریں، لیکن ان کا منتخب کلام ششگلی و خوش آہنگی میں آپ اپنی مثال ہے۔ اسی طرح مغلق اور مبہم اشعار کے ساتھ جو محض لفظی گورکھ دھندے ہیں، صاف اور سبب اشعار کی بھی کمی نہیں۔ سہل ممتنع تک برت کر دکھا دیا ہے۔ بہت سے اشعار میں معنی بہ درتہ ہیں جنہیں قارئین اور شارحین نے اپنے اپنے ذوق کے مطابق سمجھا ہے۔ میں نے کوئی سو اشعار کی جداگانہ تشریح کی ہے جو متفرق مضامین کی شکل میں چھپتی رہی ہے۔

جہاں تک متداول دیوان سے خارج کردہ کلام کا تعلق ہے، اس پر جو اعتراض وارد ہوں، ان سے غالب یہ کہہ کر پیچھا چھڑا سکتے ہیں کہ میں نے تو کہہ دیا تھا کہ یہ کلام میرا نہ سمجھا جائے ("ہرگز از طراوش کلک ایں نامہ سیاہ نہ شمارند")۔ اگرچہ یہ سب اعتراض مسترد کلام سے تعلق نہیں رکھتے۔ دراصل وہ کلام جو غالب نے نہیں بلکہ ان کے بعض کرم فرماؤں نے قلم زدنی قرار دیا، اپنی جگہ نفسیاتی اور ادبی دونوں طرح کے مطالعے کے لیے بڑا دل چسپ میدان ہے اور اس میں سے بعض ایسے نوادر نکل آتے ہیں کہ ہرگز کم کرنے کے قابل نہ تھے۔

'تضادات' کے سلسلے میں یہ بات بھی الحق ذکر ہے کہ اگرچہ ان کے عنفوانِ شباب کا اکثر کام گنجلک سمجھ کر خارج کرایا گیا تھا، پھر بھی بیشتر کلام جس پر غالب کی شہرت و عظمت کا دار و مدار ہے، اسی عنفوانِ شباب سے تعلق رکھتا ہے۔ حیرت ہوتی ہے کہ اٹھارہ انیس سال کا ایک نوخیز لڑکا کیسی دل فریب، سحر انگیز شاعری کرتا تھا جو خیال کی گہرائی اور پختگی کے لحاظ سے بھی فکر انگیز اور حیرت خیز ہے۔ خود شاعری کے بارے میں اس نے کیسی بصیرت افروز باتیں کہی ہیں:

خواہش دل ہے زباں کو سبب گفت و بیاں
ہے سخن گرد ز دامن ضمیر افشاندہ

ولد کوئی آگہ نہیں باطن ہم دیگر سے
 ہے ہر اک فرد جہاں میں ورق ناخواندہ
 جناب کالی داس گیتارضا کے مطابق یہ بیس سال سے کم عمر کا کلام ہے۔ حیرت ہے کہ وہ
 انیس سال کی عمر میں خود کو بوڑھا سمجھنے لگے تھے:

اسد کی طرح میری بھی بغیر از صبح رخساراں
 ہوئی شام جوانی اے دل حسرت نصیب آخر (۱۸۱۶ء)
 ساز ایمائے فنا ہے عالم پیری اسد
 قامت خم سے ہے حاصل شوخی ابرو مجھے (۱۸۱۶ء)

کیا واقعی اٹھارہ سال کی عمر میں ان کی کمر جھک گئی تھی؟ یا یوں ہے کہ شاعر اور شاعری کی عمر تقویم
 سے ماورا ہوتی ہے:-

غالب نے اپنے بارے میں کہا تھا:

میں عندلیب گلشنِ نا آفریدہ ہوں

اتفاق سے اس سلسلے میں ان کا وہی کلام زیادہ معتبر ٹھہرتا ہے جو ان کی زندگی میں دیوان سے
 خارج کرادیا گیا تھا۔ اس اجمال کی تفصیل دل چسپ ہوگی۔

دو برجہ میں یعنی پچھلے کوئی دو سو سال سے انسانی ذہن دو متضاد فکری رجحانات کی زد
 میں رہا ہے۔ ایک میں فردی آزادی پر زور ہے۔ اسے دوستو سے منسوب کر سکتے ہیں، دوسرے کہ
 چاہیں تو روس سے۔ ان دونوں فکری رویوں کا تخلیقی نتائج کی تشکیل میں بڑا دخل رہا ہے۔ روس
 نے سماجی انصاف کی بہت جو تصورات پیش کیے ان میں فرد کی آزادی پر خاص طور سے زور ہے۔
 اس طرز فکر نے ادب اور آرٹ پر گہرا اثر ڈالا جہاں تخلیقی جینین کی فطری انانیت کے سبب اس ز
 قبولیت کے لیے نص زیادہ سازگار تھی۔ یورپ میں اس رجحان کو فرانسیسی شاعر رمباں نے مستعار
 کیا۔ اس کے در غالب کے درمیان بعض باتیں حیرت انگیز طور پر مشترک ہیں

دونوں فنکارانِ شباب ہی میں اپنی شاعری کی معراج پر پہنچ گئے تھے۔ رمباں تو انیس
 سال کی عمر تک سب کچھ لکھ کر گویا قلم توڑ بیٹھا۔ شاعری ترک کر دی۔ غالب کا بیشتر منتخب
 ان کی عمر کے اسی دور برنائی سے تعلق رکھتا ہے۔ ۱۸۱۶ء یعنی انیس سال کی عمر تک وہ جو چہ وہ
 چکے تھے اس پر آج بھی حیرت ہوتی ہے۔ ۱۸۲۱ء کے بعد تو اور بھی کم لکھا۔ رمباں کا کہن تھا کہ میں
 اپنے خیالات کے ہولے پن کو مقدس سمجھتا ہوں جو میرے اندر سے برآمد ہوئے ہیں۔ غالب

بھی یہی کہتے تھے کہ ”گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی۔“ دراصل جدید آرٹ یا جدید شاعری آپ سے داد نہیں طلب کرتی۔ کوئی بات آپ کے اندر کہیں سن سے جا کر گنتی ہے تو خیر، نہیں گنتی تو نہ سہی۔ شاید کوئی دوسرا قدرداں نکل آئے۔ دور جدید کا شاعر اپنے نفس کی تسکین کے لیے مہلتا ہے۔ وہ دوسرا مستحبہ فکر ہے جس نے شاعری کو سماجی انقلاب کا نقیب بنایا۔ شاعر کو مفید کام سے لگایا۔ بہت سے معصوم ذہن سماجی انصاف کے اس دوسرے نظام فکر کے سحر میں بھی آئے، خصوصاً نوجوان ذہن طبقے کے لیے اس میں بڑی بے زور کشش تھی۔

جدید علم انفس نے بھی ذہنوں کو چونکایا۔ اشعار کے تنقیدی عمل کو سمجھنے اور تخلیقی کیمیا کا نسخہ پانے کی جستجو شروع ہوئی۔ اشعار کو آزاد چھوڑ کر اس لگائی گئی کہ دیکھیں اس گہرے سنوئیں سے لیا برآمد ہوتا ہے۔ بہت سی جدید شاعری اسی تجربے کی پیداوار ہے۔

دوسرے مباحث سے قطع نظر، یہاں یہ نکتہ الٹا توجہ ہے کہ غالب جو رہاں سے نصف صدی پیشتر پیدا ہوئے، دراصل نہ صرف اردو بلکہ تمام جدید شاعری کے پیشرو تھے۔ یہاں اس سے غرض نہیں کہ روتوں کے افکار ان تک رسائی حاصل کر سکے تھے یا نہیں، رواج عصر بڑے بڑے اسرار طریقے سے اپنا اثر دکھاتی ہے۔

ہماری جدید شاعری میں بھی وہی ”زادانہ روش کا رونا ہے جس کی طرح غالب نے ڈالی تھی بلکہ وزن اور قافیے کی اثر-فرینی سے دست بردار ہو کر اس نے اپنا کام اور بھی مشکل بنا لیا ہے۔“



اسلوب احمد انصاری

غالب کی شاعری میں شعلے کا رمز

تقریباً ہر منفرد اور ممتاز شاعر کے ہاں کوئی نہ کوئی بنیادی پیکر یا پیکروں کا نظام برابر مستعمل ہوتا ہے، جس سے اس کے مزاج اور ادراک کے بارے میں ایک اندازہ قائم کیا جاسکتا ہے۔ اقبال کے ہاں بالعموم حرکی پیکروں کی فراوانی ہے اور اس سے یہ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ ان کے ہاں حریت اور توانائیت کے عناصر قابل لحاظ ہیں۔ یہ عناصر نہ صرف ان کے مزاج کی غمازی کرتے ہیں بلکہ ان کی فکر کی نوعیت کو بھی واضح کرتے ہیں۔ غالب سے ہاں اس کے برعکس انصاری پیکر بہت نمایاں ہیں۔ نہ حمید یہ اور متداول، یوں دونوں میں ایسی غزلیں بلثرت موجود ہیں، جن میں یہ پیکر تو اتار سے ساتھ استعمال کیے گئے ہیں۔ یہاں رنگوں اور خوشبوؤں کا ایک بہارستان ہے جو ہر طرف ہمیں حواس کی زوہر میں ہے۔ جب ہم بعض عناصر غم پر مبنی مخصوص پیکروں کا ذکر کرتے ہیں تو اس سے مراد یہی ہوتی ہے کہ اور دوسرے پیکر جو ان سے مختلف حواس سے منسلک ہیں، موجود نہیں ہیں کیوں کہ شاعری میں حواسی تلازمات کو نمایاں کرنے کے لیے سب ہی طرح کے پیکروں سے کام لیا جاتا ہے۔ غالب کے ہاں حواسی تلازمات میں ایک تعلقی عنصر بھی شامل نظر آتا ہے اور بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ بغیر حسی پیکروں کے سہارے بھی بڑی شاعری کی تخلیق ممکن ہوتی ہے۔ ایسے مواقع پر تصورات ایسی توانائی رکھتے ہیں کہ وہ حسی پیکروں پر تکیہ کیے بغیر شعر کا چاؤ چکاسیت ہیں۔ ایسی مثالیں اقبال کے ہاں بھی ہیں اور برطانوی شاعروں میں مارول اور ایلیٹ کے ہاں بھی۔ بعض شاعروں کے ہاں مہارے کے موزوں اور برنل استعمال سے ہنرمندی کے ساتھ کام لیا گیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ شاعری فی الاصل بڑی

متنوع تخلیق ہے اور اس کے شیون اور اظہار کے اسالیب اتنے مختلف ہیں کہ ان کے لیے کوئی ایک تعریف کفایت نہیں کرتی۔ غالب اور اقبال دونوں کے ہاں فکر کا عنصر بغایت حاوی ہے اور محاورے کی چاشنی نہ ہونے کے برابر۔ غالب کے مزاج میں جوتب و تاب اور توانائی ہے اس کا اظہار ان کے ہاں محاکات یا پیکروں کے گونا گوں استعمال سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔ ان کے ہاں جو پیکر برابر استعمال کیے گئے ہیں وہ آئینہ، بلبل، طاؤس، طوطی، شمع، آتش اور موخر الذکر کے تلازمات یعنی شعلہ شرار اور برق وغیرہ ہیں۔ آگ سے نقدیس کا جذبہ بھی وابستہ ہے اور اس میں اور شعلہ شرار اور برق میں نہ صرف حدت و حرارت بلکہ چمک اور تابندگی، لمحاتی اور ہنگامی ضوافگنی اور اضطراب و تموّج بھی۔ چنانچہ شعلہ جوالہ اسی کی تخصیصیت کا اظہار ہے۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ آغاز کار سے آتش یا آگ ان چار عناصر میں شمار کی جاتی رہی ہے، جن پر تکنوین کے عمل کا انحصار ہے، یہ عناصر ہیں: آب و خاک و باد و آتش۔ موخر الذکر اہم عنصر ہے اور یہ سوختنی کے علاوہ تطہیر حاصل کرنے کا ذریعہ بھی ہے۔ اسے دوسرے عناصر ترکیبی پر ایک طرح کا تفوق اور برتری حاصل ہے۔ فلاسفہ یونان میں سے Heraclitus کا کہنا ہے کہ یہ تخلیق کے قلوب میں موجود ہے۔ ان چاروں عناصر سے تعلق اور ان کی پاسداری یعنی ان کا شعری استعمال ایسے مختلف اور متنوع فطانت اور رویہ رکھنے والے شاعروں کے ہاں مل جائے گا جیسے مثلاً اٹھارہویں صدی کے برطانوی شاعر پوپ اور جدید شاعری ایس۔ ایلیٹ کے کارناموں میں۔ یہ قیاس کرنا شاید غلط نہ ہو گا کہ آتش سے غالب کی یہ دلچسپی ان کے اس شعور میں موجود ایرانی روایت کی وجہ سے ہوئی جس میں آگ کو بڑی اہمیت دی گئی ہے۔ چنانچہ ایک ابتدائی غزل میں کہا بھی ہے:

دلم معبود زردشت غالب فاش میگوئم

بہ خس یعنی قلم من دادہ ام آذر فشانی ہا

زرتشتی مجموعہ عقائد کی بنیاد ہی آتش پر رکھی گئی ہے۔ گاتھوں میں یہ سنا (۳۱۰۳)

میں یہ التجا کی گئی ہے کہ شادون (حق کے اعلیٰ) و زریب وائٹ (دروغ پروردگار والے)

دونوں کو آتش کی روح سے، سید سے مسرت عطا کی جائے۔ یہ ک رشیوں کے ذہن میں بھی

ان کی تصور موجود تھا۔ غالب ایرانی انفس تھے اس لیے اس کا قوی امکان ہے کہ ان کے شعور

میں اس تصور کی یقینیت موجود رہی ہوں کہ کائنات میں جتنے مظاہر ہیں، ان میں کم و بیش یہ روح

راستہ یک ہوئے ہیں۔ ان کی توحید میں آتش و ابلیس ہے حق کی قوت سے اور محبوب اس کی

ایک حسی تجسیم ہے۔ وہ ایک شعلہ جوالہ ہے، جو انسان کو حالتِ تموج و اضطراب میں رکھتا ہے۔ نہ صرف شعلہ و شرر ایک دوسرے سے غسلک اور پیوستہ ہیں بلکہ برق بھی ان سب سے ایک زیر زمین علاقہ رکھتی ہے اور یہ تینوں عاشق کی ذات سے تعلق رکھتے ہیں کہ وہ انھیں اپنی سرشت میں لیے ہوئے یا چھپائے ہوئے ہے۔ جب عشق صادق کا جذبہ شخصیت میں تحریک پیدا کرتا ہے تو اس سے شرر باری یا شعلہ آفرینی نمایاں ہوتی ہے اور جب اسے دبایا جاتا ہے تو شمع کشتہ کی مانند وہ سیاہ پوش ہو جاتا یعنی دھوئیں سے ڈھک جاتا ہے۔ رنگ کے تناظر میں گل کو اور اضطراب و تموج کے تناظر میں شعلہ و شرر کو غالب کے ہاں بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ آگ شخصیت کو جلد بخشی اور اس کی تطہیر کا باعث بھی ہوتی ہے۔ غالب کے ہاں بالعموم نشاط کا رنگ نمایاں ہے۔ وہ سراقندگی اور جہیں سائی نہیں، جو مثال کے طور پر میر کے عاشق کا طرہ امتیاز ہے۔ حیرت و حسرت البتہ ضرور ہے لیکن وہ نتیجہ شکستگی کا نہیں بلکہ زانوے تامل کی کیفیت کا پیدا کردہ ہے۔ شعلہ، شرر اور برق تینوں عشق کے جذبے کی تندی اور اضطراب کو نمایاں کرتے ہیں اور اس کے پہلو بہ پہلو اس کی سیمابیت اور لمحاتی پن کو بھی۔ لیکن اسے ہمیشگی اور استقلال حاصل نہیں۔ کشاکش اور ایک طرح کا الجھن اور اتار چڑھاؤ اس سے ضرور وابستہ ہے۔ اس میں عرصہ حیات کی بے اعتباری کا مز بھی پوشیدہ ہے۔ اس میں رنگ کا اشارہ تو ہے ہی لیکن شاید اس سے بڑھ کر توانائی اور سرکشی کا لحاظ زیادہ مضمر ہے۔ غائب کی دل چسپی آب و خاک سے زیادہ آتش میں ہے کہ یہ تطہیر کا وسیلہ بھی ہے اور تفتیب کا بھی۔ آگ میں تپ کر شخصیت کندن بنتی ہے اور شعلہ اسے حوصلہ پرواز عطا کرتا ہے۔ زرتشتی روایت میں آگ سے تقدیس کا جذبہ وابستہ ہے، اسے Spenta Mainyu یعنی روحِ مطہر Holy Spirit سے بھی ملحق کیا گیا ہے۔ یہ ایک مظہر کی طرح متصور کی جاسکتی ہے، جو جسمانییت سے منزہ اور ماورا ہے۔ یہ ہماری شخصیت کے خلیوں میں سرایت کر کے اس میں ایک نوع کی عفت اور نزہت پیدا کر دیتی ہے۔ جیسا کہ شروع ہی میں کہا گیا، اس کا تعلق جلد کر خاک میں ملانا نہیں، بلکہ جنس خام کو کندن بنانا ہے، یعنی تبدیلی ہیئت، انگریزی ادب و ثقافت کی تاریخ میں اس سلسلے میں Paracelsus کا نام لیا جاتا ہے اور برطانوی شاعر ولیم بلیک نے بھی Alchemical پیکر نگاری کا استعمال اپنی شاعری میں بڑے اہتمام کے ساتھ کیا ہے جس میں Furnaces کے لفظ کا استعمال ان تقلیدی اعمال کے سلسلے میں بہت قابل توجہ ہے۔ اور ایلین کی مشہور نظم East Coker میں بھی ان تگونی عناصر سے عمیق معانی اور وسیع تلازمات قائم کیے گئے ہیں۔ دراصل مشرق اور مغرب دونوں خطوں کے ادب میں آتش کا

یہ رمز بلا تکلف استعمال کیا گیا ہے اور اس کے مضمرات ثقافتی پس منظر کے تفاوت کے باوجود قریب قریب یکساں ہیں جس سے اس امر کا ثبوت فراہم ہو جاتا ہے کہ بعض مرکزی موضوعات یا موتیف ایسے ہیں، جو ہر زمانے میں تخلیقی ذہن کے عمل کو متاثر کرتے رہے ہیں۔

آتش اور شعلہ و شرر کے رموز سے غالب کو جو غیر معمولی شغف ہے، اس کا سرچشمہ ان کی شخصیت کے تار و پود میں تلاش کرنا چاہیے۔ 'ضربِ کلیم' میں مندرج ایک نظم بہ عنوان 'جلال و جمال' میں اقبال نے کہا ہے:

مجھے سزا کے لیے بھی نہیں قبول وہ آگ

کہ جس کا شعلہ نہ ہو تند و سرکش و بے باک

یہ ایک کلیدی اہمیت کا حامل شعر ہے۔ غالب کی ان عناصر سے وابستگی ان کی طبیعت کی تندی، سرکشی اور بے باکی کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔ وہ کسی بھی ایسی شے یا مظہر کو قبول کرنے کی طرف میلان نہیں رکھتے، جس میں محض دیدہ زیبی، نرمی اور دلآسائی ہو، وہ سرجوش، تندی اور بے باکی نہ ہو، جو ہمارے تسلیم شدہ مفروضات کے لیے ایک کھلا چیلنج ہے۔ وہ ان کے گوارا، ہلکے پھلکے اور سرخ الاثر پہلوؤں سے مطمئن اور آسودہ نہیں ہوتے بلکہ ایک طرح کے کس ٹل، شرر افشانی اور اضطراب و ہيجان کے قائل معلوم ہوتے ہیں۔ غالب کے ابتدائی کلام یعنی نسخۂ حمید یہ میں بہت سے استعارے مثلاً آئینہ، طوطی، مینا، پر طاؤس، کاغذی پیرہن ایسے ہیں جو ایرانی روایت سے لیے گئے ہیں۔ اس لیے یہ نتیجہ نکالنا مشکل نہیں کہ آتش، شرر اور برق کا ماخذ بھی یہی روایت ہو۔ زرتشتی طریقت زندگی کے ہر پہلو میں موخر الذکر روایت کا عمل دخل ہے۔ اس کا تعلق محض عبادت کے طور طریقوں سے نہیں بلکہ معاشرت کے تمام مظاہر اور انفرادی اور اجتماعی برتاؤ میں اس کا انعکاس نظر آتا ہے چنانچہ Bundahishn میں جو براہِ راست تخلیق یا بنکون کائنات سے متعلق ہے اس کا ذکر تفصیل کے ساتھ موجود ہے۔ یہ زندگی کے مرکز میں بھی ہے اور اس کی بیرونی سطح یعنی Periphery پر بھی۔ اردو شاعروں کے ہاں عموماً اس برق کا ذکر تو ملتا ہے جو خرمن سوز ہے اور آشیاں کو بھی جلا کر رکھ دیتی ہے۔ لیکن آتش اور شرارے کا ذکر خال خال ہی ملتا ہے اور اس کے پس پشت کسی تفکر کا پتا نہیں چلتا۔ صرف ایک نجی واردات کا ترشح ہوتا ہے اور وہ بھی بالکل روایتی انداز میں۔ غالب کی دو فارسی غزلیں جن کے مطلعے یہ ہیں:

سینہ بکشودیم و خلقے دید کہ کانبجا آتشست

بعد ازیں گویند آتش را کہ گویا آتشست

خوشا عالم! تن آتش بستر آتش
سپندی کو کہ افشانم بر آتش

تمام و کمال اسی رمز کی حامل ہیں۔ طریق اظہار کا یہ فرق غمازی کرتا ہے اور اک کے اس سانچے کے فرق کی جو غالب اور دوسرے اردو شاعروں کے درمیان ماہہ امتیاز ہے۔ غالب کے اور اک کا سچے حسی تجربے کو فکر کے معمول میں ڈھال دینے کی حیرت انگیز صلاحیت رکھتا ہے اور اس کے پہلو بہ پہلو ان کے ہاں خیال کو بھی خیال کا مورد بنایا گیا ہے۔ اسی سے ایک طرح کی کثیر العنصری یعنی Heterogeneity یا کثیر الجہتی یعنی Multitudinousness جنم لیتی ہے جو اکبر سے مفہوم میں محض تنوع نہیں ہے بلکہ اس سے بڑھ کر ہے۔ اس میں شک نہیں کہ شر اور برق کا تعلق رنگ سے بھی ہے اور ایک طرح کی حرکت سے بھی۔ یعنی یہاں دونوں طرح کے امیج باہم دگر نظر آتے ہیں۔ رنگ ایسا جس میں شدت اور ارتکاز پایا جاتا ہے اور حرکت ایسی جس میں تلون اور سیما بیت مخفی ہے اور آتش کا پیکر بعض دوسرے عناصر سے ترکیب پا کر یا مضروب ہو کر اکثر اوقات بعض سیاق و سباق میں بہت بامعنی بن جاتا ہے۔ مثلاً کاغذ آتش زدہ، جیسی ترکیب میں آتش ہی کے عمل کو سامنے نہیں رکھا گیا بلکہ اس سے ایک طرح کی تبدیلی ہیئت کو نمایاں کرنے کا کام لیا گیا ہے۔ اس طرح ان کے ہاں مختلف استعارے اور علامت ذہنی اور نفسی کیفیتوں کے آئینہ دار بن جاتے ہیں۔ غالب کے ہاں ذہنی اور حواسی کیفیتیں ایک دوسرے میں اس درجے مدغم ہیں کہ انھیں علاحدہ علاحدہ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔ ان کا بیک وقت اظہار ایسا ہے جسے آئینہ در آئینہ کہا جاسکتا ہے۔

اوپر جو کچھ کہا گیا اس پر روشنی کی ایک شعاع متداول دیوان کی پہلی ہی غزل کے مندرجہ ذیل شعر سے پڑتی ہے:

بلکہ ہوں غائب اسیری میں بھی آتش زیر پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

یہاں حالت اسیری میں اضطراب کی کیفیت کو آتش زیر پا ہونے کے امیج کے ذریعے متشکل کیا گیا ہے اور زنجیر جس میں اشارہ اسیری کی طرف مضمر ہے اس کے ہر ہر حلقے کو موئے آتش دیدہ کے بصری منظر کے توسط سے اور زیا دہ تاہنا ک مرتکز اور پر تشدید بنادیا گیا ہے۔ دو اور شعر دیکھیے:

عرض کیجیے جو ہر اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا دشت کا کہ صحرا جل گیا

سراپا رہن عشق و ناگزیر الفت ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

پہلے شعر میں اندیشہ (جو خیال کا ہم معنی یا متبادل ہے) کی حدت و حرارت اور اس کی آتشیں قوت کا ذکر کر کے اس کے مرتبے کو بڑھایا گیا ہے اور دوسرے میں 'رہن عشق' اور 'الفت ہستی'، جو باہم دگر وابستہ ہیں، مثل برق کے ہیں، جن کا نقش قائم رہنا مشکل اور اس لیے لایعنیت کے مترادف ہے۔ لایعنیت کے احساس کے مضمرات کو بیسویں صدی کے وجودی فکر سے مختص کرنا کافی نہیں ہے۔ غالب کے ہاں انیسویں صدی میں بھی شعری فکری میں یہ تصور کسی نہ کسی طرح موجود دیکھا جاسکتا ہے۔ ایک پوری غزل میں جس کا مطلع ہے:

شب کہ برق سوز دل سے زہرہ ابر آب تھا
شعلہ 'جوالہ' ہر یک حلقہ گرداب تھا

مرکزی نقطہ عاشق اور محبوب کے منہ سے یعنی Predicament کو آمنے سامنے رکھنا ہے۔ چنانچہ اس شعر میں 'برق سوز دل' اور 'شعلہ جوالہ' نہایت درجے مضطرب صورت حال کی عکاسی کرتے ہیں اور آخر میں اس کیفیت کی ترسیل کے باقاعدہ رنگ کا امیج بھی استعمال کیا گیا ہے:

فرش سے تا عرش و اں طوفاں تھا موج رنگ کا
یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا

اس پوری غزل کو ایک طور سے اگر Contrasted Images کا نگار خانہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ اب ایک اور شعر دیکھیے جس میں ایک دوسری کیفیت جلوہ گر ہے، یہاں گفتگو صیغہ تمنائی میں کی جارہی ہے اور یہاں Maximization کی جگہ Minimization کا عمل ہمارے رویہ پر ہے:

رگ سنگ سے ٹپکتا وہ لبو کہ پھر نہ تھمتا
جسے غم سمجھ رہے ہو یہ اگر شرار ہوتا

جس غم کا ذکر ہے، وہ واقعی عشق اور تشدید کا حامل ہوتا (اور کاش کہ ایسا ہوتا) تو اس کی شرر باری سے سنگ کا پتہ پانی ہو جاتا۔ ایک دوسرے شعر میں ایک نیا خیال سراٹھاتا ہے۔ اور یہ بھی حدت سے متصف:

بجز سے اپنے یہ جانا کہ وہ بدخو ہوگا
نبض خس سے تپش شعلہ سوزاں سمجھا

اس طرزِ ادا میں ایک طرح کی شوخی اور تنکھاپن ہے۔ 'تپش شعلہ سوزاں' کا تعلق محبوب سے ہے (جسے پہلے مصرعے میں 'بدخو' قرار دیا گیا ہے) اور 'عجز اور نبض خس' کا تعلق عشق کی ذات سے ہے۔ یہاں بھی گویا دو شخصیتوں کو متعارف کرانے کے لیے متضاد صفتوں کو اجاگر کیا گیا ہے۔ ایک جگہ ایک عمومی مشاہدے سے ایک ایسی حقیقت کا انکشاف کیا ہے، جس کا اظہار اتنے انوکھے اور اچانک طریقے سے کیا جاتا قیاس میں نہیں آ سکتا تھا۔

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے

شعلہ عشق سے پوش ہوا میرے بعد

گویا اپنی ناکامی اور نامرادی کی حالت کو شمع کشتہ قرار دیا کہ اس میں سے دھواں اٹھتا ہے اور اسے شعلہ عشق کا سیاہ پوش ہونا قرار دیا گیا۔ اسی کے مماثل اس سے پہلے ایک غزل میں وہ یہ دو شعر بھی کہہ چکے تھے:

عرض نیاز عشق کے قابل نہیں رہا

جس دل پہ ناز تھا مجھے، وہ دل نہیں رہا

جاتا ہوں داغِ حسرت ہستی لیے بوئے

ہوں شمع کشتہ درخور محفل نہیں رہا

آگے چل کر ایک اور دل چسپ شعر سے سابقہ پڑتا ہے

آتش پرست کہتے ہیں اہل جہاں مجھے

سرگرم نالہ بائے شرر بار دیکھ کر

اس شعر میں ہمیں اپنے قیاس کے لیے ایک محکم بنیاد مل جاتی ہے، جس کا شعلہ عشق کی طرح یہ تھا، یعنی غائب کے تحت اشعور میں زرتشتیوں کے اس عقیدے کا جاگزیں ہونا کہ ہر شے د فطرت اور نیچ آتش پر رکھی گئی ہے۔ نالہ بائے شرر بار کا سرزد ہونا تو محبت کے شدید، انہی تجربات حتمی انکاس ہے اور اس سے وہی نتیجہ نکالا جاسکتا ہے جس کا ذکر شعر کے پہلے مصرعے میں کیا گیا تھا۔ اور اگر اسے وسعت دی جائے تو عمومی واردات کے ضمن میں آتش کا پیکر بھی ستمناں یہاں ہے اور رنگ کے تلازمات سے بھی خاطر خواہ فائدہ اٹھایا گیا ہے۔

مجھے اب دیکھ کر ابرِ شفق آلودہ یاد آیا

کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر

یہاں 'ابر شفق' آلودہ کی سرخی اور گلستاں کے زیرِ آتش ہونے کے درمیان رنگ کے توسط سے ایک

رہا قائم کیا گیا ہے، جو دل کش بھی ہے اور حلاوت آمیز بھی۔ جیسا کہ اس سے پہلے بھی کہا گیا
'کاغذ آتش زدہ' کا پیکر اندرونی اضطراب اور بیچ و تاب کو نمایاں کرنے کے لیے بڑی ہنرمندی
کے ساتھ لایا گیا ہے اور پھر اسے 'بال' ایک تمپیدن پر سے نسبت دے کر آئینہ دل باندھنے کے
متراوف قرار دیا گیا ہے:

برنگ کاغذ آتش زدہ، نیرنگ بے تابی

ہزار آئینہ دل باندھے ہے بال ایک تمپیدن پر

ایک اور سیاق و سباق میں 'صفوہ دشت' کو جو وحشت و درماندگی کے جذبے کی تحریک کرتا ہے،
'کاغذ آتش زدہ' کے پیکر کے ذریعے متشکل کیا گیا ہے اور یہ نتیجہ ہے نقش پا کی گرمی رفتار کا:

یک قلم کاغذ آتش زدہ ہے صفوہ دشت

نقش پا میں ہے تپ گرمی رفتار ہنوز

یہاں 'یک قلم' کی ترکیب یہ کہنے کی ضرورت نہیں، مقدار کو ظاہر کرنے کے لیے لائی گئی ہے اور یہ
غالب کے شیوہ گفتار کا ایک مانوس پہلو ہے اور لفظ 'ہنوز' سے امتداد و وقت کو ظاہر کرنا مقصود ہے
کہ نفسی برتاؤ کا یہ پہلو مسلسل ہے اور ختم ہونے والا نہیں۔ ایک غزل کے جس کی ردیف شمع ہے۔
شروع کے تین اشعار میں آتش اور شعلہ کے لوازمات بڑی خوبی کے ساتھ برتے گئے ہیں:

رُخ نگار سے ہے سوز جاودانی شمع

ہوئی ہے آتش گل، آب زندگانی شمع

کرے ہے صرف بہ ایمائے شعلہ قصہ تمام

بہ طرز اہل فنا ہے فسانہ خوانی شمع!

غم اس کو حسرت پرواز کا ہے اے شعلہ

ترے لرزنا سے ظاہر ہے ناتوانی شمع

اور پھر اس کے بعد:

جتا ہے دل کہ کیوں نہ ہم اک بار جل گئے

اے ناتمائی نفس شعلہ بار حیف

پہلے شعر میں 'آتش گل' کو بالواسطہ طور پر آب زندگانی شمع قرار دیا گیا ہے، دوسرے میں فسانہ
خوانی شمع، جو زندگی کے گزر جانے کا اشارہ ہے۔ شعلے سے اسے تمام کرنے کا اشارہ دیتا ہے۔
تیسرے شعر میں شعلے کا لرزنا اور شمع کی ناتوانی ایک دوسرے سے لاجوردی طور پر منسلک ہیں اور

آخری شعر میں 'نا تمامی نفس' شعلہ بار سے توجہ اس امر کی طرف منتقل ہوتی ہے کہ کاش کہ دل کی جراحاتوں اور سوزش سے ایک ہی دفعہ نجات مل گئی ہوتی۔ محبت کے تجربے کے سلسلے میں آتش اور شعلے کی تپش اور سوزش اور نا تمامی ایک قطعی اور واضح پیکر میں تبدیل ہو جاتی ہے اور اس سے غالب نے جگہ جگہ کام لیا ہے۔ اس طرح شرر کی برق رفتاری اور عدم استقامت زندگی کی بے اعتباری کا رمز بن جاتی ہے:

یک نظر بیش نہیں فرصت ہستی غافل

گرمی بزم ہے ایک رقص شرر ہونے تک

'یک نظر بیش نہیں' اور 'رقص شرر' کے مابین وجہ اشتراک ناپائیداری کا تاثر ہے۔ ایک بہت ہی خوب صورت شعر میں دل میں سوز غم چھپانے کی مشکل کو شعلہ آتش کے پر نیاں میں لپٹنے سے دشوار تر بتایا ہے:

لپٹنا پر نیاں میں شعلہ آتش کا آساں ہے

و لے مشکل ہے حکمت دل میں سوز غم چھپانے کی

یہاں پہلے مصرعے میں ایک ناممکن عمل کو مفروضہ اوٹی کے طور پر لایا گیا ہے، تاکہ مفروضہ مابعد کو غلو کے ساتھ پیش کرنے کا جواز نکل سکے۔ یہ ایک طرح کی ملتبس منطق یعنی Psuedo Logic ہے، جس کا عمل دخل غالب کی شاعری میں اکثر و بیشتر نظر آتا ہے۔ ایک اور شعر میں اس طرح کی منطق کا انطباق طنز کے وسیلے سے اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

جی جلے ذوق فنا کی نا تمامی پر نہ کیوں

ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے

'ہم نہیں جلتے' سے مراد دل کا جل کر خاکستر ہو جانا ہے۔ 'ذوق فنا' کی نا تمامی بظاہر ایک امید افزا محرک ہے۔ پہلے مصرعے میں 'جی جلے' سے اشارہ و رشک کی طرف ہے اور دوسرے مصرعے میں 'ہم نہیں جلتے' سے مراد محبت کی تپش میں جہنا ہے۔ یہاں محبت کے سوز اور جلن کے لیے جو برابر دل کو موسوس رہی ہے، ایک وجہ جواز یہاں کی گئی ہے۔ ایک مفرد شعر میں عاشق نے اپنے آپ کو 'آتش بجاں' یعنی مجسم آتش کہا ہے اور اپنے جذبہ بے اختیار کی اس طرح نقش گری کی ہے:

سایہ میرا مجھ سے مثلِ دوو بھاگے ہے اسد

پاس مجھ آتش بجاں کے کس سے ٹھہرا جائے ہے

اور محبوب کی امیج کو جو ایک چھلاوے کی طرح ہے، اس طرح ابھارا ہے

ہے صاعقہ و شعلہ و سیلاب کا عالم
آنا ہی سمجھ میں میرا تا نہیں گوا آئے

اسی مفہوم کا داغ کا ایک شعر ہے:

مانند برق، مثل ہوا، صورت نگاہ
اکثر نکل گئے ہیں وہ میرے قریب سے

داغ نے پہلے مصرعے میں تین تشبیہات استعمال کی ہیں جو دل کش ہیں لیکن دوسرے مصرعے میں ان کا Impact محسوس نہیں ہوتا۔ غالب کے ہاں پہلے مصرعے میں نیم استعاراتی انداز ہے اور دوسرے مصرعے میں اس کا تاثر عدم یقین کے انتہائی درجے تک پہنچ گیا ہے اور اس طرح غالب کا شعر داغ پر بدیہی فوقیت رکھتا ہے۔ ایک اور شعر میں اپنے جذبہ عشق کی حدت و حرارت سے کان لے کر کاروبار جہاں کی گرمی اور شگفتگی پر اس طرح دلالت کی ہے:

نگہ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسد
ہے چراغاں خس و خاشاک گلستاں مجھ سے

یہاں ایک سراسر موضوعی نقطہ نظر سے کام لیا گیا ہے اور اسی طرح قلب و نظر کی تمازت و گرمی کو چراغاں کے پیکر سے منسلک کرنے کی مثال ایک اور شعر میں اسی طرح دی ہے:

پھر گرم تالہائے شرر ہار ہے نفس
مدت ہوئی ہے میر چراغاں کیسے ہوئے

غالب کے ابتدائی دور کی شاعری یعنی نثر حمید یہ کی غزلوں میں بھی آتش، شعلہ، شرار اور برق کے تلازمات اکثر جگہ نظر پڑتے ہیں اور زبان اور انداز بیان کی غراہت کے باوجود مشاہدے اور تجربے کی اکائیوں تک قاری کی پہنچ کسی نہ کسی طرح ہو ہی جاتی ہے۔ نہایت کے سلسلے میں اس امر کی صراحت ضروری ہے کہ اسے محض بیدل کے زیر اثر فارسی زدگی کہہ کر پس ٹالا جاسکتا بلکہ یہ وہ اجنبیت ہے جو مروجہ زبان کے Dislocation اور نئے لسانیاتی سانچے ڈھالنے کے نتیجے کے طور پر پیدا ہوئی ہے:

اسد کو بیچ و تاب طبع برق آہنگ مسکن سے
حصار شعلہ جوالہ میں عزلت گزریں پایا

یہاں 'بیچ و تاب طبع' اور 'شعلہ جوالہ' میں ایک مناسبت معنوی پائی جاتی ہے اور اس کا نتیجہ موخر الذکر کے حصار میں عزلت گزینی ہے جو اوّل الذکر کا تقاضا ہے۔ محبوب کے رخسار کو شعلے سے تشبیہ دینا

غالب کے ہاں بھی اور دوسرے شاعروں کے مثل پایا جاتا ہے۔ اب یہ شعر دیکھیے:

شعلہ رخسارِ تھیر سے تری رفتار کے

خارِ شمعِ آئینہ آتش میں جوہر بن گیا

یعنی شعلہ رخ سے آئینے میں آنکھ فروزاں ہو گئی۔ آئینے میں جوہر کی دھاری کا موضوع بھی غالب کے ہاں جگہ جگہ ملتا ہے۔ اس دھاری کے ظاہر ہونے سے شبہ ہوا کہ آگ شمع ہے اور خط جوہر شمع کا دھاگہ، جو نظروں کے سامنے نمایاں ہو گیا ہے۔ یہاں آگ، شعلہ اور شمع تینوں پیکر مل دیے گئے ہیں اور انھیں وحدت بخشنے والا عنصر احساسِ حیرت ہے۔ پھول کا رنگ جو آتش کدے کی مانند ہے، ٹیل اور بہار دونوں کو پھونک کر ختم کر دینے کی صدمیت رکھتا ہے اور اسی لیے ٹیل شاخ گل پر بیٹھی بہار سے انجام پر غور و فکر میں مصروف نظر آتی ہے۔

ہے بہاراں میں خزاں حاصل خیالِ عندیاب

رنگ گل آتش کدہ ہے زیرِ بالِ عندیاب

رنگ گل کو آتش کدے سے تشبیہ دینا مناسب کو بہت مرغوب ہے اور اں کے شعری عمل کے دوران آتش رو برور ہوتا ہے۔ نسخہ حمید یہ کہ ایک غزال میں غالب نے برق و شرر کے ضمن میں ایک انوکھی دنیا پیش کیا ہے کہ یہ دونوں کچھ نہیں سوائے وحشت و ضبطِ تمپیدن کے اور آگ کی لپک اور اس کا استہباب، اصل خرامِ یار کی معجز نمائی ہے

نہیں برق و شرر جز وحشت و ضبطِ تمپیدن با

بالاگردان بے پروا خرامی ہائے یار آتش

اور موخر لہ کر لیتی آگ خود اتار چڑھاؤ کی پابند ہے۔ فہار کے تیشے سے جو شرارے نکلے ہیں وہ اس کے لیے پائین کار باعثِ عزت و امتیاز بن جائیں گے۔ جس طرح عاشق و تمام عمر کی جدوجہد اور بھاگ دوڑ اس کی قبر کے بیرونی حصے کو چمک اور روشنی سے بھر دے گی۔

سعی عاشق ہے فروغِ افزائے آبِ روئے کار

ہے شرارِ تیشہ بہرِ تربتِ فرہاد گل

اور جس طرح خواہشِ آب یعنی پیاسِ سراب کی وجہ سے جنم لیتی ہے، بعینہ دل اگر سنگ کی مانند ہو جائے تو پھر شرر کی ہستی بھی معدوم ٹھہرے گی کہ شرارِ سنگ ہی سے نکل سکتا ہے۔

بے دلوں سے ہے تپش جوں خواہشِ آب از سراب

ہے شررِ موہوم اگر رکھتا نہ ہووے سنگِ دل

ایک شعر میں جو خالص موضوعی تجربے کا حاصل ہے 'سوزِ عشق کی گرمی' جو آتشِ رخسار کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے، پروانے کے شمع پر گر کر جلنے سے بے حد مشابہ ہے۔ گویا ایک خالص انفرادی تجربے کے لیے پروانے کے عمل سے تصدیق فراہم ہو جاتی ہے:

شامِ غم میں سوزِ عشق آتشِ رخسار ہے
پرفشانِ سوختن ہیں صورتِ پروانہ ہم

شعلہ اور شرر ہی کے ضمن میں ایک بہت ہی اچھوتا مضمون پیدا کیا ہے۔ یعنی تڑپ اور سوز کو سینے میں ضبط کر کے شرر کا بونا اور اس کے نتیجے کے طور پر شعلے کی کھیتی کا ثنا جس میں کھٹکایہ لگا ہوا ہے کہ کہیں شعلوں کی یہ پیداوار ہماری سانسوں کی آمد و شد کو برطرف کر کے ہمیں زندگی سے ہاتھ دھونے پر مجبور نہ کر دے:

نفس ہو نہ معزول شعلہ درودن

کہ ضبطِ تپش سے شرر کار ہیں ہم

ایک اور مشہور شعر میں بزمِ نشا کی گرمائی کے سلسلے میں شمعِ خانہ دل کے روشن ہونے کا انحصار حسینوں کی گرم جوشی اور التفاتِ فراواں پر رکھ کر آتش اور شعلے کے پیکردن کو اس طرح برتا ہے:

کہوں کیا گرم جوشی سے کشی میں شعلہ رویاں کی

کہ شمعِ خانہ دل آتش سے فروزاں کی

مزید برآں ان پُر لطف اور رنگارنگ صحبتوں سے جو داغِ دل پر پڑے ہیں وہ برنگِ شعلہ دہک رہے ہیں۔ ان داغوں کی جلن کو اہل دانش و بینش سے چھپانا بے معنی سا لگتا ہے:

یہ بادِ گرمی صحبت، یہ رنگِ شعلہ دہکے ہے

چھپاؤں کیوں کہ غالب سوزِ شمع داغِ نمایاں کی

آتش اور شعلہ ہی نہیں، بلکہ لالے کا داغ بھی، جو شعلے کا بنایا ہوا ہے، شمع سے مربوط ہے۔

چنانچہ یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ لالہ جو بجھے ہوئے چراغ کا داغ ہے، محبوب کے جلوے کا اب بھی

متمنی ہے چوں کہ داغ کو محبوب کا جلوہ نصیب نہیں ہوا اس لیے گل کے پردے میں دوبارہ ظاہر

ہو کر وہ اس لذت کے حصول کا متلاشی ہے:

تا مرادِ جلوہ ہر عالم میں حسرتِ گل کرے

لالہ داغِ شعلہ فرسودہ چراغِ کشتہ ہے

ایک شعر میں بڑی لطافت اور معنی آفرینی کے ساتھ شعلے اور چراغ کا معمول استعمال کر کے اپنے

اور محبوب کے دو گونا گواقل کو اس طرح نمایاں کیا ہے:

آتش افروزی یک شعلہ ایما تجھ سے

چشمک آرائی صد شہر چراغاں مجھ سے

یعنی تیرے ایک اشارے سے جو مثل شرار کے ہے، میں سیکڑوں چراغ روشن کر دیتا ہوں۔ محبوب کی آنکھ کی چشمک میں چراغ کی روشنی چھپی ہوئی ہے، جو چراغاں کی آرائی میں کام آتی ہے۔ اسی طرح پتھر میں شرار کا ہونا اس ریشے کی نمود کرتا ہے جس میں آگ بھری ہوئی ہے اور یہ سوز محبت کے بے پایاں اثر کو ظاہر کرتا ہے:

اثر سوز محبت کا قیامت بے محابا ہے

کہ رگ سے سنگ میں تخم شرار کا ریشہ پیدا ہے

ایک بہت ہی بلیغ اور پہلو دار شعر میں فرصت ہستی، یعنی عدم سے ہستی تک کی پرواز کو شرار کی چمک سے مماثل قرار دیا ہے اور اس میں اس کا آتش بہ بال ہونا دکھائی پڑتا ہے:

فرصت آئینہ و پرواز عدم تا ہستی

یک شرار بال دل و دیدہ چراغاں زدہ ہے

یعنی ہستی مختصر شرار کی چمک کی طرح ہے اور باعث سرگرائی ہے اور اس نے دل و دیدہ کے پرواز میں چراغاں کا سماں پیدا کر رکھا ہے۔ اور اب فارسی غزلوں میں سے کچھ اشعار اس ضمن میں دیکھیے:

ساز و قدح و نغمہ و صہبا ہمہ آتش

یابی ز سمند رو بزم طربم را

ز گرمی نفس دل در اجتناز آمد

شرارہ شہر پرواز گشت سنگش را

ز نالہ خیزی دل بخش در آتش

کایں سنگ پر شررز بجوم نگاہ کیست

نگہ ز شعلہ صنعت چہ طرف بر بند

چنین کہ طاقت مارا بناز سیمابست

سرگرمی خیال تو از ناله باز داشت
دل پاره آتشیت که دودش نموده است

قلیلہ رگ جاں سر بسر گداخته شد
ز چچ و تاب نفسہائے آتشیں پیدا است

نفس گداخته گہائے شوق را ناز
چہ شمعہا بہ سرا پرده بیانم سوخت

تا کیم دود شکایت ز بیان برخیزد
بز آن آتشی کہ شنیدن زمیاں برخیزد

نفس از بیم خویت رشتہ جوچیدہ را ماند
نگاہ از تاب رویت موئے آتش دیدہ را ماند

ایں سوز طبعی نگدازد نفسم را
صد شعلہ بیفشارد بہ مغز شرم ریز

دلی دارم کہ در ہنگامہ شوق
سرستش دوزخست و گوہر آتش

بسان موج میالم بہ طوفاں
برنگ شعلہ میرقصم در آتش

ریزم از وصف رخت گل را شرور در پیرہن
آتش را شکم بجان تو بہار افتادہ ام

مدتی ضبط شرر کردم پیاس غم ولے
خوں چکیدن دارد اکنوں از رنگ خارائے من

برودہ در انجمن شعلہ رخاغم غالب
ذوق پروانہ ای بر روی چراغاں زدہ ای

در و دیوار را ز گرفت آہ شرر بارم
شب آتش نوا یاں آفتاب انداست پنداری

لقاش ہستی من یکسر آتشست آتش
مرا چو شعلہ بود پشت و روی کار کی

آتش، شعلہ، شرر اور برق کے حامل کا تواتر کے ساتھ استعمال اس امر کی نشان دہی کرتا ہے کہ غالب کو ان سے خصوصی رغبت ہے اور یہ دوسرے مرکزی حامل جیسے آئینا، گل، آمینہ، پرطرس، گلشن، مونس، سیماب وغیرہ سے بھی ہم رشتہ ہیں۔ یہ سب ن جل کر ایک ایسی شعری فضا کی تخلیق کرتے ہیں جو آتش بھی ہے اور ان مفاد ہم کی ترسیل میں بھی معاون ہوتی ہے جو اسٹیمپیشن ان سے پیش نظر رہتے ہیں۔ نکتہ حمید یہ ہیں ان سب حامل کا استعمال کی قدرت و انداز میں ملتا ہے وہاں فارسی غالب اور سعادت کے ہونے کے لیے تھے۔ وہ ہیں کہ ان کی تنبیہ کے لیے ہمیں ایک اور سے جدا کرنے کا نام ہے اور غالب انظر آتا ہے۔ مقدمہ اول، یوان اردو اور فارسی غزلیات میں ایک نوع کی حیوات انظر آتی ہے۔ لیکن اردو حامل میں بحدہ سانیاتی سادگی جسے ایک طرح کی شفافیت یعنی Transparency کہنا چاہیے۔ معنی و مفہوم کی طرف قی اور پیچیدگی کی نفی نہیں کرتی۔ غالب کے ہاں رنگوں کی فوانی اور بہتات بھی نظر آتی ہے اور یہ رنگ گہرے اور خیمہ کن ہیں۔ ان سب کی شبیہ ایب Context فراہم کرتی ہے جس میں غالب کا خیال اپنی پروا اور ناوردہ کاری کی وجہ سے جانب نظر بن جاتا ہے۔ محبوب کی بردار نگاری کے نمونے شعرا کے منتقدین کے ہاں بھی ملتے ہیں اور رنگوں اور خوشبوؤں سے تانے بانے بھی۔ لیکن اسے متکثر انداز میں نہیں۔ غالب کے ہاں اس سے ایک طرح کا فکری عمل بھی وابستہ ہے۔ قدیم ایرانی روایت میں جس سے شاید غالب اثر پذیر ہوئے ہوں، آتش اور اس کے مضمرات

کے ضمن میں نہ صرف اسے آہورا مزدا کی ایک مبارک نشانی مانا گیا ہے بلکہ Flaming Fire of Thought بھی کہا گیا ہے۔ اور یہ آگ تجدید حیات کی جسے Frashokerit کہا گیا ہے، مدت تک جلتی رہتی ہے۔ غالب کے ہاں حسی تنازعات فکر و تامل کی کٹھالی یعنی Receptacle سے ہو کر گزرتے ہیں۔ اس کا کچھ دور کا تعلق علاوہ اپنی مفکرانہ طبیعت کے ایرانی روایت کے سلسلے سے بھی ہو سکتا ہے۔ یہ قیاس بعید از امکان نہیں۔



ان میری شمل

غالب کی رقصاں شاعری

اگر کسی بیاض کے لیے غالب کی تین فارسی غزلیں منتخب کرنے کو کہا جائے تو پہلی دو غزلوں کے متعلق مجھے کوئی تردد نہیں ہوگا۔ میں بلا تامل وہ غزل منتخب کروں گی جس کی ردیف برقص ہے۔ یہ غزل میرے خیال میں غالب کی بہت سی دوسری غزلوں کے مقابلے میں ان کی شخصیت کا انکشاف زیادہ بہتر طور پر کرتی ہے:

چوں عکس پل بہ سیل بہ ذوق بلا برقص
چارا نگاہ دارد ہم از خود جدا برقص
میرا دوسرا انتخاب وہ غزل ہوگی جس کی ردیف نامید مش ہے:

دود و سودائی تنق بست، آساں نامید مش
دیدہ بر خواب پریشان زد، جہاں نامید مش

جہاں شاعر بیان کرتا ہے کہ کیسے وہ ہر داخلی تجربے کو ایک ارفع معروضی حقیقت کا انعکاس تصور کرتا ہے اور اسکی مناسبت سے اس کو ایک نام عطا کرتا ہے۔ اس کے شدید جذبات کا دھواں ایک پردہ بنتا ہے اور وہ اسے آسمان کہتا ہے۔ اس نے ایک خواب پریشاں دیکھا اور اسے اس نے دنیا کہا۔ شک و شبہ کی گرد اس کی آنکھوں میں پڑی جو اسے صحرا معلوم ہوتی ہے اور وہ ایک بوند نسو جو اس کی آنکھوں سے گرا وہ بحر بے کنار کہلایا۔ اسی انداز میں اپنے داخلی تجربات کو نام دینے کا یہ عمل گزشتہ گان کا نقش قدم کہلاتا ہے۔ یہ پیکر مرزا سے پہلے صوفی شعرا نے نظم کیا تھا۔ ان تمام پُر جوش اور مبالغہ آمیز پیکروں کے بعد جس میں شاعر آدم ثانی کی طرح اشیاء کو نام دیتا اور اس طرح ان پر تصرف حاصل کرتا ہے، وہ غزل کا آہنگ اچانک تبدیل کرتا ہے اور مقطعات میں

بذلہ سخی کی طرف مائل ہو جاتا ہے:

بود غالب عندیسی از گلستاں عجم

من ز غفلت طوطی ہندوستان نامیدمش

مقطعے میں ایک خوب صورت اشارہ 'طوطی ہند' حضرت امیر خسرو (م ۱۳۲۵ء) کی طرف بھی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی اس میں یہ اشارہ بھی رکھا ہے کہ ان کو اس شاعر کامل پر فوقیت حاصل ہے کیوں کہ غالب کے خیال میں صرف فارسی نژاد شعرا ہی ایسے بے عیب اسلوب میں شعر کہہ سکتے تھے۔ یہ قدرت ہندی نژاد فارسی گو شعرا کو کبھی حاصل نہیں ہوئی۔

جہاں تک تیسری نظم کے انتخاب کا تعلق ہے مجھے قدرے غور کرنا پڑے گا۔ میں ان کے شدید طنزیہ قطعات میں سے وہ قطعہ منتخب کر سکتی ہوں جس میں وہ ایک ایسے خوش قسمت زائرِ کعبہ کا ذکر کرتے ہیں جس کی خوشی دیکھ کر انھیں خیال آتا ہے کہ غالباً وہ گھر پر ایک لڑنے جھگڑنے والی بیوی کو چھوڑ کر جا رہا ہے اس لیے مرزا اس پر رشک کرتے ہیں:

اے آنکہ براہ کعبہ روی داری

نازم کہ گزیدہ آرزوئی داری

زین گوئہ کہ تندی خرامی، دامن

درخانہ زن ستیزہ خوی داری

یا میں قصیدہ نمبر ۲۶ کا انتخاب کر سکتی ہوں جو صاحبانِ بصیرت کی حیرت انگیز قوت کی حمد سے شروع ہوتا ہے:

رہروان چوں گھر آبلہ پابیند

پای را پایہ فروتر ز ثریا بیند

لیکن جو آخری مغل بادشاہ کی بے لطف مدح پر ختم ہوتا ہے۔ آخر میں ممکن ہے میرا میلان غالب کی اپنی بی بی کے متعلق اس مختصر نظم کی طرف ہو جس میں انھوں نے اس طرح دار جانور کے لیے اپنی محبت کا بیان انوکھے آرائشی پیرائے میں کیا ہے:

دارم بہ جہاں گریہ پاکیزہ نہادی

کز بال پر یزاد بود موج رم او

لیکن میرے انتخاب کی پہلی ہی غزل غالب کے پسندیدہ استعاروں اور شاید ان کے احساس کے بعض گوشوں اور ان کی شخصیت کے تضادات تک ہماری رسائی ممکن بناتی ہے۔ یہ غزل 'برقص'

ردیف میں ہے:

چوں عکس پل بہ پل بہ ذوق بلا برقص
چارا نگاہ دار و ہم از خود جدا برقص
نہود و فانی عہد، دی خوش نغمہ است
از شاہدان بہ نازش عہد وفا برقص
ذوقی است جستجو، چہ زنی دم ز قطع راہ
رفار گم کن و بہ صدائی در برقص
سر سبز بودہ و بہ چمنہا حمیدہ ایم
ای شعلہ در گداز خس و خار ما برقص
ہم بر نوای چغد طریق سماع گیر
ہم در ہوائی جنبش بال ہما برقص
در عشق انہساط بہ پایان نمی رسد
چوں گرد با خاک شود در ہوا برقص
فرسودہ رسمہائی عزیزان فرد گزار
در سور نوحہ خوان و بہ بزم عزا برقص
چوں خشم صالحاں و دلائی منافقان
در نفس خود مباحث، ولی بر ملا برقص
از سوختن الم، ز شفقن طرب مجوی
بیہودہ در کنار سموم و صبا برقص
غالب بدیں نشاط کہ وابستہ کہ
بر خویشتن ببال و بہ بند بلا برقص

شعریت سے عاری بے لطف ترجمہ صرف غزل کے مضامین کی ترسیل کر سکتا ہے۔ نظم کا حسن اس ترجمے میں ظاہر نہیں ہوگا۔ اپنی ہیئت کے اعتبار سے یہ پوری طرح کلاسیکی ہے کہ رقص، برقص، می رقصم وغیرہ ردیفوں میں فارسی غزلیں کیا ہیں بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ کلاسیکی فارسی صوفیانہ غزلوں میں ایسے اشعار کثرت سے ملتے ہیں، جن میں شاعر خود کو رقص کے لیے تیار کرتا ہے۔ یہ رقص اسے تمام ارضی موانعات سے آزاد کرتا ہے۔ رقص کی تو صیغہ میں یہ خاص

نوع کی شاعری (جو ثقہ لوگوں کے نزدیک اسلام کے بے لچک عقائد سے ہم آہنگ نہ ہونے کے سبب قابل اعتراض ہے) ایک وسیع تر روایت کا حصہ ہے جس میں ہر نسل و مذہب کے لوگوں نے رقص میں محفوظ بنیادی تقدس کی دھندلی یاد کے سبب اس کی تعریف کی۔

در اصل تقریباً تمام مذاہب میں رقص کو خاص اہمیت حاصل ہے، کسی نے رقص کو مکمل اور مطلق کھیل کہا ہے کیوں کہ بقول کیتھولک فقیہ Karl-Rahner ہر کھیل اپنے باطنی اور گہرے معنی میں ایک رقص ہے۔ ایک ایسا مذہبی رقص جو حقیقت کے گرد طواف کرتا ہے۔ یہ فرد کو دنیا اور ہمارے بشری وجود کی کثافت و ثقل سے بالاتر کرتا ہے اور تقرب عرش کے احساس سے شرابور کر دیتا ہے۔

جیسا کہ بخوبی معلوم ہے کہ قدیم یونانی روایت میں رقص سے دو یوتا فسک تھے۔ ایک Dionysos جو شدید مجنونانہ رقص کے ذریعے فرد پر وجد کا عالم طاری کرتا اور اپنے وجود سے دور لے جاتا ہے اور Apollo جو اسے متعین آہنگ میں حرکت کرنا سکھاتا ہے ہمارے معاشرے میں رقص اکثر مذہبی امور سے متعلق ہوتا ہے، خواہ وہ اپنی خوش آہنگ حرکت سے رقص کو متاثر کرنے کا خواہاں ہو، جیسا کہ شکاریوں کے رقص میں ہوتا ہے، جو شکار کے لیے اپنے پاؤں سے آواز چلنے کی حرکت کی نقل اتارتے ہیں یا رقص جس میں خوش متیہ لوگ اس آہنگ و دہرائے کی بات کرتے ہیں، جو فوق البشر قوتوں سے منسوب کیا جاتا ہے۔ بہت سے معاشروں میں عمر کا مکمل رقص سے منسلک ہے۔ رہن۔ وقت یا جنگ کے زمانے میں یا زندگی کے کسی نہایت نازک لمحہ میں مثلاً موت، پیدائش یا شادی میں مخصوص رقص ضروری خیال کیے جاتے ہیں تاکہ بری ارواح کو، جو اس اہم موقع پر مداخلت کر کے خاندان یا قبیلے کی صحت و مسرت پر اثر انداز ہو سکتی ہیں، دفع کیا جاسکے۔ مثلاً مشرقی پردیش کے بعض مذاقوں میں گاؤں والے خاندان کے مردہ شخص کے جنازے کے گرد رقص کرتے ہیں۔ اس خیال کی ایک بھٹ بھٹ و سٹپ کی ان چھ تصویروں میں عام طور پر ملتی ہے جہاں Totentanz موتیف استعمال کیا گیا۔ اس کی سب سے مشہور مثال Halbein کی وہ تصویر ہے جس میں موت اس آدمی کے ساتھ رقص کر رہی ہے جسے وہ اپنی سلطنت میں لے جاتا چاہتی ہے۔ عہد وسطی کی تصویروں میں اس زمانے کی دہشت کا عکس ملتا ہے۔ جب پلگ نے بڑی آبادی کو ہلاک کر دیا تھا۔ جنگوں کی دہشت نے ہماری صدی میں (جرمن مصور HAP - Gre-shaber کی طرح) ایک بار پھر یورپی مصوری میں Totentanz کا موتیف دوبارہ جاری کر دیا۔ HAP - Gre-shaber کی تصویریں اس

کی مثال ہیں۔

اولیٰ معاشرے میں لوگ بُری ارواح سے حفاظت کے لیے اور فطرت کے آہنگ کی نقل کے لیے رقص کرتے تھے۔ شمالی یورپ میں راس السرطان (۲۱ مارچ) اور راس الجدی (۲۱ ستمبر) کے موقع پر رقص میں آفتاب کی حریت دہرائی جاتی ہے تاکہ اس جادوئی عمل کے ذریعے سیارے کی قوت کی تجدید ہو سکے اور ہمیں آسٹریلیا کے طویل و شدید رقص کو بھی نہیں بھون چاہیے جو بارش کے لیے کیے جاتے ہیں۔ زرخیزی حاصل کرنے کے لیے اور بہتر فصل کے لیے موسم بہار میں کھیتوں اور کھاریوں کے گرد رقص یورپ میں خاصے عام تھے۔

رقص کی ان تمام قسموں میں سب سے مستعمل صورت اور دیا مدور رقص ہی ہے جو ایک خاص شے کے ردِ طلسمی حقد کھینچنے کے دستور قدیم سے ترقی کر کے وجود میں آئی ہے۔ یہ حلقے کسی شے یا معروض (جو کسی قوت کی علامت ہوتا تھا) کو مقید کرنے اور اس طرح اس پر تصرف حاصل کرنے یا اس کی قوت میں شریک ہونے یا پھر خود اپنی قوتوں میں سے اسے کچھ دینے کے لیے کھینچے جاتے تھے۔ یہ مقدس اشیاء کے رُحوطوف کی اوائلی اصلی شکل ہے جو اسلام میں کعبے کے رُحوطوف سے لے کر مغربی ممالک میں کرسٹ درخت سے رُحوطوف تک جاری ہے۔ اس عمل کے ذریعے مقدس شے کی چند قوت معتقد و جمعی حاصل ہو جاتی ہے جو اس عمل کے ذریعے مقدس معروض کی قوت کے کچھ حصے کا طالب ہوتا ہے۔ بہت سے اوائلی معاشرہ میں رقص لوہو پوتاؤں کے لیے سب سے قیمتی تحفہ تصور کیا جاتا تھا۔ یہ خوب صورت آئینہ ایک نوٹ کی نذر یہ چڑھا دیتا تھا، جو آدمی اپنے سے بدتر قوت سے یہ انبساط تک۔ ہمارے پیش کرتا، جس سے دیوتا ویسے ہی لطف اندوز ہوتے جیسے دنیاوی بادشاہ خوش ہوتے ہیں۔ ہندوستان اور انڈیشیا کے مذہبی رقص کا ارتقا جزو اسی مہرِ فکر کا نتیجہ تھا۔ ہندوستان میں کائی مذہبی رقص سے اصول بہت پیچیدہ ہیں۔ وہ رقص جو ان اصولوں کے مطابق رقص و ہنر آئینی اور حسن سے مزین کرتا ہے، دیوتاؤں کے لطف و انبساط کے لیے بیش قیمت تحفہ پیش کرتا ہے۔ اس طرح کا تصور ابتدائی مسیحی مروجہ میں موجود تھا۔ بعض جگہوں پر متقدمین، معصوم مرید اور شہیدوں کے احترام میں رقص کرتے تھے۔ چرچ نے باطل بھی اس رقص پر مسدود نہیں کیا۔ بعد رقص کے خلاف متعدد احکام متنازع جاری کیے جس میں Toledo کی مجلس شوریٰ کے احکام (۱۵۸۹) بہت مشہور ہیں۔ اس کے باوجود خاص طور پر اسپین (Seville) کے بعض رُحوطوف میں گھروں میں سناں میں ایک بار مقدس رقص کا اہتمام کیا جاتا ہے۔ وہ کی طرف نورین مرید کے احترام میں رقص کا تصور ادب اور ریتوں میں سے منع ہوتا ہے۔

ایک غریب یا مجبور لڑکی یا ایک مفلس بازگیر مقدس مریم کے حضور اپنی تنہا ملکیت، رقص پیش کرتی ہے۔ مقدس ماں ان کے خلوص اور منظر کے حسن سے خوش ہوتی ہیں جس کے نتیجے میں ہیرو یا ہیروئن ابدی حسن کا حقدار ہو جاتا ہے۔

لیکن رقص کی ساحرانہ حیثیت سے زیادہ اہم یہ حقیقت ہے کہ رقص آدمی کو خود اپنی ذات سے ماورا لے جاتا ہے اور اسے عظیم تر صداقت سے قریب کر دیتا ہے۔ سائبیریا کے شامی مذاہب کے ماننے والوں سے لے کر امریکہ کے ریڈ ایٹھنس تک بہت سارے ادائیگی معاشروں میں اس وجد آفریں رقص کی مثالیں ملتی ہیں۔ قدیم اسرائیل کے بہت سارے پیغمبروں نے رقص کے ذریعے تواجد کی یہ کیفیت حاصل کرنے کی کوشش کی۔ (19'19'1 Kings 18'29) اس نوع کے مرکز کے گرد رقص کرنے یا ایک مخصوص محور کے اطراف گھومنے سے فرد خود کو کشش ثقل سے آزاد محسوس کرتا ہے، مرکز گریز حرکت میں جسم اپنے اصل مرکز سے پرواز کرتا اور ملکوتی فضاؤں سے قریب تر ہوتا محسوس کرتا ہے۔ اسی سبب قدیم مشرق قریب کے وجدانی فرقوں اور یورپ میں، ہم کہہ سکتے ہیں کہ اب تک رقص خاصا عام ہے۔ ایسا رقص جو فرد کو قوانین اور فرائض کے سخت نظام سے آزاد کر دیتا ہے خطرناک مضمرات کا حامل ہے۔ ان مضمرات کے پیش نظر ابتدائی نصرانی فقہانے اس کے خلاف سخت ردِ عمل کا اظہار کیا۔ St Chrysostomus فرماتے ہیں ”جہاں رقص ہوگا وہاں شیطان ہوگا“ اس کے باوجود رقص نے عہدِ وسطیٰ کی بعض بدعتی تحریکات میں بہت اہم کردار ادا کیا۔ مثلاً Kori' zantes اور Dansatores جو تھوڑے دنوں تک یورپ میں گھومتے پھرے، سترہویں صدی کے روس میں Chlystes اور Skop رقص کو بلند تر فضاؤں میں پرواز کا ذریعہ تصور کرتے تھے۔

اس وجد آفریں رقص کو بطور خاص اسلام میں بہت فروغ ہوا۔ حالاں کہ علماء نے اسے اتنی ہی سختی سے رد کیا جتنی سختی سے نصرانیوں میں St Chrysostomus نے کیا تھا۔ سماع اصداً ایک محفل سرود تھی جس میں موسیقی کے اثر سے لوگوں کو حال آ جاتا اور وہ رقص کرنے لگتے۔ بغداد کے صوفیائے نویں صدی عیسوی کے وسط سے ہی سماع سے واقف تھے۔ انھوں نے مجلس کے لیے پہلی سماع کا ۸۶۴ء میں قائم کی۔

اسی زمانے سے یہ سوال اسلامی تصوف میں بحث کا موضوع رہا ہے کہ سماع کس حد تک جائز ہے۔ سماع کی اس بحث کے متعلق سراج کی کتاب ’اللمع‘، قشیری کی ’رسالہ قشیریہ‘، ہجویری کی کشف المحجوب کے علاوہ صوفیاء کی اور دوسری کتابوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ سماع کی حرمت کے

متعلق یہ لوگ کس قدر جوش و خروش سے بحث کر رہے تھے۔ یہ مسئلہ صدیوں تک حل نہ ہو سکا۔ ہندوستان میں صوفیوں کے بعض سلسلوں مثلاً چشتیہ میں سماع کی اجازت ہے جب کہ نقشبندیہ سلسلے میں یہ بہت سختی سے منع ہے۔ ہر حلقے نے سماع کے متعلق اپنے موقف کی تائید میں مضامین اور بہت تفصیلی کتابیں لکھیں جو قرآن، حدیث اور بزرگوں کے فرمودات کے حوالوں سے بھری پڑی ہیں۔

تیرہویں صدی کے اواخر میں ترکی کے مولوی سلسلے میں رقص کو ادارہ جاتی حیثیت حاصل ہوئی اور جس کسی نے بھی قونیہ کے صوفیوں کا یہ رقص دیکھا ہے وہ اس کا مسکور کن حسن فراموش نہیں کر سکتا۔ مسلم دنیا کے بطور خاص مشرقی حصے میں صوفی کی سوانح میں اکثر ایسے واقعات ملتے ہیں جس میں صوفی شدت اضطراب کے سبب رقص کے دوران ہی انتقال کر گیا۔ سماع میں شریک صوفی کے احساسات کی حیرت انگیز یورپی بازگشت Edward - Dowden (م ۱۹۱۳ء) کی نظم "Ode by a Western Spinning Dervish. The Secret of the Universe" ہے۔ شاعر نے کائنات کی ہر شے ہم آہنگی میں جذبے کے مسلسل رقص کی تجسیم کی کوشش کی ہے۔

as time spins off into eternity and space into

immensity and the finite into god's infinity Spin, Spin 7

چوں کہ رقص ارضی دائرہ کے ترک سے متعلق ہے اس لیے اس آہنگ کو اکثر دیوتاؤں سے مخصوص تصور کیا جاتا ہے۔ رقصاں دیوتا نہ صرف یہ کہ قدیم مراثی میں پائے جاتے تھے بلکہ اہل انیشیات تک خدائے رقص (Baal Marqod) سے واقف تھے۔ اس نوع کے دیوتاؤں میں سب سے مشہور ہندوؤں کا، یوتا چار ہاتھوں والا نتراج ہے جو تباہی کا، یوتا ہے اور جو بھیا نک لیکن ایک مسکور کن آہنگ میں رقص کرتا ہے، پھر جس طرح کہ یونانی Dionysos اور Apollo سے دو چار ہوئے، ویسے ہی ہندوستان صرف اس دیوتا سے واقف نہیں تھا جو تخریب کا رقص کرتا ہے بلکہ یہ لوگ دشمنوں کے اوتار کرشن کے خوش آہنگ رقص سے بھی واقف تھے۔ گویوں سے گھرے ہوئے کرشن ایک دائرے میں رقص کرتے ہیں۔ یہ گویاں انفرادی روح کی علامت ہیں اور ہر گویا یہ تصور کرتی ہے کہ تنہا وہی الٰہی محبوب کے ساتھ گورتی ہے۔ یہ تصور کہ رقص ان لوگوں کی مخصوص حرکت ہے جو کشش ثقل کے قانون سے آزاد ہیں۔ عہد وسطیٰ کی شاعری اور مصوری میں بھی منعکس ہے۔ چوتھی صدی کے عظیم Cappadokian پادری Nyssa

Gregorious کے مطابق جنت میں پہلے ان لوگوں کا رقص ہوا جنہیں اقنوم ثانی (Logos) نے مس کیا تھا۔ یہاں تک کہ آدم کے گناہ سے یہ خوش آہنگی زائل ہو گئی اور اب دنیا کے اختتام پر وہ تمام لوگ رقص کریں گے جنہیں جنت میں داخل کیا جائے گا۔ ایک قدیم ڈچ گانے کے ابتدائی الفاظ ہی 'جنت میں رقص' ہیں (There is dance in heaven) اور Fra - Angelico کی خوب صورت تصویروں میں یہ دائمی رقص دکھایا گیا ہے۔ وہ لوگ جو بخش دیے گئے ہیں اور فرشتے دائمی حسن اور محبت کے گرد ایک ساتھ رقص کرتے ہیں۔

افلاطونی فلسفے میں یہ تصور پہلے سے موجود ہے کہ مخلوقات ایک نوع کے رقص کی صورت میں منبع حیات کے گرد گھومتے ہیں۔ Plotin اور Philo نے حسن ازل کے گرد ارواح کی گردش اور افلاک کے نہایت منظم رقص کے متعلق ایسے ہی نظریات کا اظہار کیا ہے۔ مسیحی پادریوں نے بھی رقص کے متعلق معاندانہ رویہ رکھنے کے باوجود اس تصور کو بخوشی قبول کر لیا۔ تابوت یہودا کے سامنے داؤد کا رقص (2 Sam 6:14) ان کے لیے خدا کے گرد ارواح کے رقص کی علامت بن گیا۔

نئے عہد نامے میں عیسیٰ کے الفاظ ہیں کہ "میں نے بانسری بجائی لیکن تم نے رقص نہ کیا" (متھیو ۱۱، ۱۷)۔ اس قول کی وجہ سے آسمانی (ملکوتی) رقص خود حضرت عیسیٰ سے متعلق ہو گیا ہے۔ مسیحی پادری Hippolyt کا خیال تھا کہ الوہی اقنوم (Logos) ہی سرمدی رقص کا بلا شرکت غیرے رقص ہے۔ Joannis کے عرفانی عمل (Gnostic Acta Joannic {11'2}) میں عیسیٰ کو الوہی موسیقار کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے جس کے نغموں پر ہر شے روحانی رقص میں حرکت کرتی ہے۔ وہاں بھی یہی الفاظ استعمال کیے گئے۔ عہد وسطی کے جرمن صوفیوں کے یہاں خصوصاً Magdeburg کے Mechthild اس تصور اور Geistliches Tanzlied کے بے حد شائق تھے۔ Geistliches Tanzlied روحانی رقص کے نغموں کی وہ صنف تھی جو عہد وسطی کی جرمن راہبائیں عیسیٰ سے اپنے تعلق کے اظہار کے لیے استعمال کرتی تھیں۔ بعد میں Jacob Boehme کامل مسرت کو ایسے لمحے کی شکل میں بیان کرتا ہے جب روح 'اندرونی طاقت' رقص میں داخل ہوتی ہے اور جہاں وہ Sophia یا الوہی حکمت و بصیرت کا ہاتھ پکڑ کر اس کے ساتھ رقص کرتی ہے۔ یہ علامت عہد وسطی کے صوفیاء کو بے حد پسند تھی۔ اس کی بازگشت آج بھی چلی کے نوبل انعام یافتہ Gabriela Mistral کی خوب صورت Jesus Randa میں سنائی دیتی ہے۔ ایسینی شاعری اپنی ان خوب صورت رقصاں نظموں کے لیے

Gabriela Mistral کی احسان مند ہے جس میں اس قدیم ترین احساس کو بالکل جدید ترین زبان میں دہرایا گیا ہے کہ رقص کائنات کا تحرک ہے۔ اپنے Ronda کی وجہ سے Gabriela Mistral ان لاتعداد شعراء کا غیر معمولی نمائندہ ہے جنہوں نے اپنی شاعری میں رقص کے پیکر نظم کیے ہیں۔ خواہ یہ جدید لاطینی امریکی شاعری کے نمونے ہوں یا یہ F E Cummings کی لطیف اور مسحور کن رقصاں نظمیں ہوں۔ جرمن ادب میں ایک غیر معمولی مثال -Rainer Maria-Rilke (م: ۱۹۲۵ء) کی ہے۔ Rilke نے رقص کا موتیف اپنی ابتدائی مذہبی نظموں سے Sonette An Orpheus کی پراسرار باطنی نظموں تک بے حد فکاری سے استعمال کیے ہیں۔

رقص کے ان پیکروں کی سب سے زیادہ مثالیں اسلامی دنیا میں پائی جاتی ہیں، جیسا کہ پہلے مذکور ہوا۔ صوفیا نوں صدی میں سماع کے قائل تھے۔ یحییٰ بن معاذ (م: ۸۷۲ء) جہاں تک ہمیں معلوم ہے، پہلے شاعر تھے جنہوں نے مختصر مگر بے حد پُر اثر عربی نظموں میں خدا کی محبت میں انسان کے رقص کا ذکر کیا ہے۔

The truth we have not found so, dancing we beat
the ground Is dancing reproved in me, who wanders
distracted for thee" In thy Valley we go around and
therefore we beat the ground

نئے مرکز عقل کے گرد رقص اور اس کے نتیجے میں فنا کی سب سے کلاسیکی مثال پروانہ کی ہے جو شمع کے گرد طواف کرتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ جل کر شمع سے اتحاد کی نئی زندگی حاصل کرتا ہے۔ بغداد کے صوفی حلاج نے سب سے پہلے یہ کہانی بیان کی۔

لیکن اگر شمع و پروانہ کے موتیف کو نظر انداز بھی کر دیں تو اسلامی ادب میں رقص کی علامتوں کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ ہمارا اندازہ ہے کہ پاکوب / رقصاں / گرداں / صاحب حال درویشوں کے روحانی مورث اعلیٰ جلال لدین رومی کے بعد رقص کی علامتیں فارسی میں مقبوض ہوئی ہوں گی۔ لیکن ان کے پیش رو فرید الدین عطار (م: ۱۲۲۵ء) کے کلام میں ایسے اشعار کثرت سے ہیں جن میں بے خودی کو رقص کے ساتھ آمیز کیا گیا ہے۔ اس بے خودی میں شاعر اپنے لباس کو چاک کر لیتا ہے۔ یہ روحانی تواجد کی ایسی علامت ہے جو بقول شاعر ابد آباد سے طاری ہے۔ اسی طرح قاری کو بھی رقص اور نتیجتاً علائق دنیا سے آزادی کی دعوت دی جاتی ہے۔ عطار

کے کم عمر ہم عصر سعدی شیرازی نے 'بوستان' میں رقص بے خودی کی تعریف کی ہے اور متعدد مرتبہ اس عاشق کا ذکر کیا ہے جس کی "روح محبوب کی آواز سنتے ہی رقص کرنے لگتی ہے"۔ ان کی غزل میں یہ مشہور خیال نظم ہوا ہے کہ جو رقص کرتا ہے وہ دنیا کو اپنے پاؤں تلے روندتا ہے۔ صوفی کا خدا کے ساتھ رقص انبساط کا غالباب سب سے جرأت آمیز اظہار بیان باقلی کی تحریروں میں ہوا ہے۔

رومی کے کلام میں رقص کی علامت اپنی تکمیل اور انتہا کو پہنچ گئی ہے۔ روایت ہے کہ قونیہ کے بازار میں چاندی کے ورق بنانے والوں کے ہتھوڑوں کی خوش آہنگ آواز اور ایک مرتبہ میرم کے مضافات میں پن چکی کی مسلسل آواز سے مولانا روم پر وجد کی کیفیت طاری ہو گئی تھی اور وہ شعر پڑھتے ہوئے رقص کرنے لگے تھے۔ ان کے اشعار کے محتاط تجزیے میں یہ بات دیکھی جاسکتی ہے کہ ان کی بہت ساری غزلیں اسی خوش آہنگ حرکت کی تخلیق ہیں اور قاری انہیں پڑھتے ہوئے متن میں معنی سے زیادہ شعر کی آواز و آہنگ سے متاثر ہوتا ہے۔ اپنی روح کے نغموں کی آواز پر رومی نے رقص کے پیکر بکثرت استعمال کیے ہیں۔ اپنے ایک قطعے میں وہ بیان کرتے ہیں کہ کیسے حسن ازلی ان کے پردہ دل پر رقص کرتا اور انہیں پاکوبی کا ہنر سکھاتا ہے۔ غالباً محبوب کے رقص و وجد کا سب سے خوب صورت اظہار ان کی اس غزل میں ہوا ہے جس کا مطلع ہے:

دیدم نگار خود را می گشت گرد خانہ

برداشتہ ربابی میزد یکی ترانہ

سماع روح کی غذا ہے اور جب عاشق زمین کو اپنے پائے کو ب سے چھوتا ہے تو آب حیات سا پھوٹ نکلتا ہے۔ نوافلاطونی تصورات سے استفادہ کرتے ہوئے شاعر محبوب کے گرد عاشق کی گردش کا مقابلہ چاند کے گرد کائنات کی حرکت سے کرتا ہے۔ درویشان پاکوب کی روایت کے متعلق بعد کی نظریاتی توضیح میں بھی یہ تصور دہرایا گیا ہے۔ وہ عاشق جو متصوفانہ رقص (حال) کی کیفیت میں ہو، کائنات سے ارفع تر منزل پر ہوتا ہے کیوں کہ سماع کی تحریک الوہی ہوتی ہے۔ وہ ایک ایسے مقام پر پہنچاتا ہے جو زمین و آسمان بلکہ عرش سے بھی پرے ہوتا ہے۔ پائے کو بی کے لیے رومی اور ان کے بعد کے شعرا کی پسندیدہ تشبیہ ذرے کا مرکزی سورج کے گرد رقص ہے۔ اس طرح عاشق اپنے الوہی محبوب کے گرد رقص کرتا ہے۔ ذرے کے لفظ سے جدید ذہن کو ایٹم کا خیال آتا ہے جس میں ایٹم اپنے مرکز (Nucleus) کے گرد رقص کرتے ہیں۔ اس نوع کے متصوفانہ رقص (حال) کی کیفیت میں روح محبوب کا دیدار کرتی ہے اور ایک مخصوص طریقے

سے مرکز سے متحد ہو جاتی ہے کہ صرف مرکزی سورج کی قوت سے ہی ذروں کو حرکت نصیب ہوتی ہے۔

متصوفانہ پائے کو بی کی کائنات کے حوالے سے اس روایتی تشریح سے قطع نظر رومی نے بجا طور پر جمود ربانی کے واقعے کو بھی رقص کی زبان میں بیان کیا ہے (سورہ ۷، ۱۳۹)۔ قرآن میں بیان ہے کہ جمود ربانی کے ظہور سے پہاڑ ریزہ ریزہ ہو گیا تھا۔ رومی کو پہاڑ کی یہ حرکت غایت انبساط کا رقص معلوم ہوتا ہے جس کے دوران وہ خود کو جمود سے آزاد کرتا ہے اور خدا کے حضور ٹکڑے ٹکڑے ہو کر فنا کی منزل حاصل کرتا ہے۔ یہ کیفیت انسانوں کے وجد کی مثال ہے کہ جذب کی پاکوبی میں عاشق خدا کے حضور خود کو فنا کر دیتا ہے۔ ایک مرتبہ جب روح اس نوع کی پاکوبی کے طفیل علائق دنیا سے آزاد ہوتی اور حسن ازل سے متحد ہو جاتی ہے، پھر اسے باغ کے تمام اشجار محبت کی نسیم بہار سے رقصاں دکھائی دیتے ہیں۔ وجود کی سطح پر جاری اس حرکت میں صرف وہ شاخیں حصہ نہیں لیتیں جو خشک یا ٹخمد ہو گئی ہیں۔

ان چند مثالوں سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ سلسلہ مولویہ کی روایت میں رقص مرنے اور دوبارہ زندہ ہونے دونوں کی علامت ہے۔ یعنی فرد اس دنیا سے فنا ہو جاتا ہے اور خدا کی مستقل معیت سے کائنات کے وسیع تر آہنگ میں سانس لیتا ہے۔ اس طرح تصوف کے دوبرے مقصود فنا اور بقا کا اظہار متصوفانہ رقص کی علامت میں ہو سکتا ہے۔

جب جرمن مستشرق اور شاعر Friedrich-Ruckert (۱۸۲۶-۱۷۸۶ء) نے ۱۸۱۹ء میں جلال الدین رومی کی نظموں کا آزاد ترجمہ لیا ہے تو انھیں رقص کی سزیت کی نہایت نفیس تعریف باتھ آئی

Who knows love's maze circling ever lives
in god. for death he knows is love abounding
Allah Hu

Ruckert کی اس نظم کا انگریزی ترجمہ W. Hasue نے کیا۔ آسٹریا کے Hugo Vonhof Mannsthal نے رومی کے اس ترجمے کے ذریعے متصوفانہ رقص کے راز کی طرف ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے کہ ”اس ازلی رقص میں حیات و موت ایک دوسرے کا جزو ہیں۔“

یہ روایت ہے جس کے سیاق میں رقص کے متعلق غالب کے اشعار کو سمجھنا چاہیے۔ جلال الدین رومی کا علامتی اظہار فارسی بولنے والے صوفیاء کے بڑے حصے نے قبول

نمایاں کیا جاسکے۔

غالب کی غزل میں ردیف 'برقص' ہے جس سے قبل ایک طویل مصوتہ 'الف' آتا ہے۔
غزل کا مطلع ہی بے حد خوب صورت ہے اور اسکے پیکر بھی بہت انوکھے ہیں۔

چوں عکس پل بہ پیل بذوق بلا برقص

جارِ انگاہ دار وہم از خود جدا برقص

اس شعر کے استعارے عام نہیں ہیں۔ فارسی کی کلاسیکی روایت میں پل اس دنیا کی علامت ہے جسے اوائل عرب تارکین دنیا نے نام نہاد پیغمبرانہ روایت کے زیر اثر عام کیا۔ عطار دنیا کی تشبیہ پل سے یا پل پر بنے ہوئے محل سے دیتے ہیں اور ان سے پہلے خاقانی نے یہی استعارہ نظم کیا ہے۔

عمر پل است رخنہ سر حادثہ پل مل ممکن

رومی پل کا پیکر موت کے لیے استعمال کرتے ہیں جو ایک دوسری دنیا کے کنارے تک لے جاتا ہے لیکن سیلاب کا وہ تصور جو پل حیات کو ہلا دیتا، اس میں رخنہ ڈالتا اور بالآخر اسے تباہ کر دیتا ہے، عطار کی غزلوں میں موجود ہے۔ فارسی کے بہت سارے شعراء نے سیلاب اور پل کا یہ تعلق نظم کیا ہے۔ اس میں نظیری (م ۱۶۱۲ء) بھی شامل ہے جس کا کسی حد تک غالب نے تتبع کیا ہے۔ کلیم (م ۱۶۳۵ء) قاری کو متنبہ کرتا ہے کہ عشق جہاں سوز سے شاہ و گدا کوئی محفوظ نہیں۔

در رہ عشق جہاں سوز چہ شاہ و چہ گدا

حکم سیلاب بہ ویرانہ و آباد رود

اس طرح یہ شعراء مختلف پیکروں کا اتصال کرتے ہیں جس سے بعد میں غالب نے استفادہ کیا۔
بیدل (م ۱۷۲۱ء) بھی پانی کی روانی کو رقص سے منسوب کرتا ہے۔

ع موج دریا را طپیدن رقص عیش زندگی ست

یا

ع تپ شوق کسے در رقص دارد نبض دریا را

(کلیات غزل، ۱۰۳۷ھ)

غالب کو رقص، شکست اور سیلاب کا اتصال بہت پسند ہے۔ انھوں نے ایک ہی خیال کو

اردو اور فارسی دونوں میں ادا کیا ہے (ایسا وہ اکثر کرتے ہیں):

بنای خانہ ام ذوق خرابی داشت پنداری

کز آمد آمد سیلاب در رقصت دیوارش

اردو میں شعر کی ردیف درود دیوار ہے:

نہ پوچھ بیخودی عیش مقدم سیلاب

کہ ناچتے ہیں پڑے سر بہ سر در و دیوار

کلاسیکی فارسی شاعری کا ایک اہم مضمون ہلاک ہونے کی خوشی ہے۔ یہ صوفیا کی اصطلاح میں فنا کی آرزو ہے کیوں کہ فنا کے ذریعے ایک نئی اور ہمیشہ باقی رہنے والی زندگی حاصل ہوتی ہے۔ کلیم اس خیال کو ٹوٹی ہوئی دیوار کے استعارہ میں بیان کرتا ہے، جو مرنے سے پہلے مرجاتی ہے (کہا جاتا ہے کہ پیغمبرؐ نے اپنے پیروؤں سے فرمایا کہ مرنے سے پہلے مر جاؤ۔ اسلامی تصوف کی بنیادی لفظیات پر اس حدیث کا بہت اثر ہے):

افتادن دیوار، کہن نوشدن اوست

جز مرگ کسی در پی آبادی من نیست،

ستر ہویں اور ادا کل اٹھارہویں صدی کے شعراء اس کیفیت کے لیے شکست کا لفظ استعمال کرتے ہیں جس سے ان کا مطلب شکست ذات ہے تاکہ وہ اس دنیا اور اس کے پُر فریب مظاہر سے نجات حاصل کر لیں۔ غالب نے کہا ہے:

میں ہوں اپنی شکست کی آواز

اس میں مجھے معنی اتنے متفی نہیں لگتے جتنے بظاہر دکھائی دیتے ہیں۔ بعینہ یہی خیال فارسی میں بھی نظم ہوا ہے:

دیگر ز ساز بیخودی ما صدا بجوی

آوازی از گسستنِ تارِ خودیم ما

حافظ نے سعدی کے تتبع میں کہا ہے کہ:

زیر شمشیر غمش رقص کنناں باید رفت

کاں کہ شد کشتہ او نیک سر انجام افتاد

یہ ذوق بلا غالب کی شاعری کا مرکزی مضمون ہے۔ انھوں نے متعدد جگہ یہ مضمون باندھا ہے کہ انھیں گلستاں زخم کی مثال معلوم ہوتا ہے:

مقتل کو کس نشاط سے جانا ہوں میں کہ ہے

پُر گل خیال زخم سے دامن نگاہ کا

یا گل ان کو وعدہ قتل کی یاد دلاتا ہے:

وعدہ سیر گلستان ہے خوشا طالع شوق
مژدہ قتل مقدر ہے، جو مذکور نہیں

ان کی شاعری میں عشاق آزار کی لذت کے حریص ہیں:

واحسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ
ہم کو حریص لذت آزار دیکھ کر

اور لذت آزار کے حریص بقول غالب:

ح وہ لوگ رفتہ رفتہ سراپا الم ہوئے

اس مضمون کو نظم کرنے میں غالب نے اسلامی دنیا میں رائج متصوفانہ شاعری کی کلاسیکی

زبان اور عوامی ادب دونوں سے پورا استفادہ کیا ہے۔ چوں کہ وہ ایک جدت پسند شاعر ہیں اس لیے وہ اپنے درد و غم کا بیان زیادہ متنوع پیکروں میں کرتے ہیں اور قدیم قصے سے نئے مضامین پیدا کرتے ہیں۔ مثلاً وہ کانٹوں پر پیوست لخت ہائے جگر کو سرخ پھولوں سے تشبیہ دیتے ہیں:

لخت جگر سے ہے رگ ہر خار شاخ گل

تا چند باغبانی صحرا کرے کوئی

تکلیف اور ناکامی میں مسرت کا تصور ان کے ایک اور شعر میں بہت خوبی سے نظم ہوا ہے، جہاں فر باد کا ذکر ہے، جس نے اسی تیشے سے خودکشی کر لی تھی جس سے پہاڑ کھود کر دودھ کی نہر نکالی تھی:

از رشک بخون غلطم و از ذوق برقصم

ز آں تیشہ کہ در منجہ فر باد بکبود

(غائب کا دوسرا پسندیدہ لفظ رشک بھی اس شعر میں نظم ہوا ہے)۔

مغرب سے قاری کے لیے محبوب کے ظلم و ستم اور عاشق کے اس ظلم سے مسرت حاصل کرنے کا مسلسل بیان تکلیف دہ ہو سکتا ہے لیکن غالب کے اس مصرعے کو ہمیشہ یاد رکھنا چاہیے، جس میں درد و غم کے فلسفے کا پتھر ہے:

ح درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا

بہر حال مجھے لگتا ہے کہ غائب کی رقص غزل کے مطالعے میں درد میں خوشی کی آرزو سے

زیادہ کچھ اور بھی ہے۔ اس میں اجتماع ائمہ دین یا اتحاد قطبین کی طرف اشارہ بھی ہے جو غالب کے تصور کائنات کی صفت ہے۔ اسلامی دنیا کے ماسندوں بطور خاص صوفیہ نے خدا کی ذات میں جمال و جلال کے تضاد کو بہت نمایاں کیا ہے۔ یہ زندگی کی دو انتہائیں ہیں جن میں مکمل ہم آہنگی کا

نام کمال ہے۔ صوفیا نے اپنے روحانی سفر میں ان متضاد کیفیات میں وہ تحرک دیکھا ہے جو بالآخر ایک وحدت میں ڈھل جاتا ہے۔ مسلم عقیدے کے بنیادی کلمہ میں لا الہ اور مثبت اعلان لا اللہ کا اجتماع صرف مذہبی زندگی میں ہی نہیں بلکہ شعری اظہار میں بھی بہت اہم کردار ادا کرتا ہے۔ متصوفانہ شاعری کے علاوہ بھی کلاسیکی فارسی شاعری میں دو متضاد اسماء یا صفات یا مکمل فقرے کا نظم کرنا ایک مستقل شعری طریقہ کار ہے۔ غالب نے اس فنی طریقہ کار کا اکثر استعمال کیا ہے۔ قصیدہ توحید میں جو عرقی کے قصیدہ توحید کے متبع میں کہا گیا ہے، انھوں نے وحدت کے متعلق اپنا نقطہ نظر بیان کرتے ہوئے کہا ہے کہ وحدت اپنے آپ کو متضاد مظاہر میں نمایاں کرتی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ غالب کو بیک وقت انتہائی متضاد اشیاء اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں۔ غالباً اس لیے بھی کہ وہ خود متضاد صفات کے حامل تھے:

دل محیط گریہ دل ب آشنائے خندہ ہے

(شعر کے سادہ معنی سے قطع نظر اس میں آشنا کا خوب صورت ایہام بھی قابل توجہ ہے، جس کے معنی واقف ہونا اور پیرنا دونوں ہیں۔ اس طرح سمندر سے اس کا ایک ربط قائم ہو گیا۔)

اس سلسلے میں غالب کے زائچہ کا مطالعہ خاصا دل چسپ ہوگا جو انھوں نے حضرت علی بن طالب کے قصیدے میں نظم کیا ہے۔ اس میں انھوں نے دکھایا ہے کہ کس طرح ان کی زندگی پر متضاد اثرات پڑے:

مکوی زائچہ کایں نسخہ ایست از اسقام

مکوی زائچہ کایں جامع ایست از اضداد

یہ حقیقت ہے کہ بارہویں برج ہوت میں مشتری اور مریخ دونوں کا مقام ہے۔ اس میں پہلا بے حد خوش قسمتی اور دوسرا تھوڑی بد قسمتی کا نشان ہے۔ غالب کو یقین ہو گیا ہے کہ ان کی زندگی دیانت دارانہ ہے، لیکن اس کے ساتھ ہی ان پر خرابی کا غلبہ بھی رہے گا۔ اس کا بھی یقین ہے کہ بلوفان نوح اور باد صرصر جس نے قوم کو تباہ کر دیا تھا۔ بیک وقت دونوں ہی ان کے ستاروں میں موجود ہیں۔ غالب نے اپنے زائچہ میں سختی اور حیرت انگیز نرمی دونوں کی دریافت کی ہے اور وہ متضاد صفات جنھوں نے ان کی زندگی کو بعض مرتبہ بہت تکلیف دہ بنا دیا ہے، ان کے خیال میں ان کی یہ پیش کش کے وقت ہی ان کی روح میں جذب تھیں۔

اس کے باوجود کہ ٹلی زندگی میں بعض مرتبہ انھوں نے ضد یا سرکشی کا طریقہ کار اختیار کیا۔ ان کی زندگی کی ایک کیفیت یا کسی ایک رویے کی پابند نہیں تھی۔ روحانی سطح پر وہ ایک قطرہ

شبِ بنم کی طرح لرزتے رہے:

لرزتا ہے مرا دل زحمت مہر درخشاں پر

میں ہوں وہ قطرۂ شبِ بنم کہ ہو خار بیاباں پر

فنا کارا زوہ سورج کے پُر وقار منظر سے سیکھتے ہیں:

پرتو خور سے ہے شبِ بنم کو فنا کی تعلیم

میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہونے تک

غالب کے مزاج میں زود وحسی کا وہ 'سیال' عنصر تھا جس کے سبب انھوں نے وہ اشعار کہے جو ہر شخص پر ہر کیفیت میں اثر کرتے ہیں۔

لگتا ہے کہ غالب وہی کہہ رہا ہے جو قاری نے ہمیشہ محسوس کیا:

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا

میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

بہر حال عدم استحکام کا عنصر ان کی کئی غزلوں میں منعکس ہے۔ یقیناً نقشِ بر آب کا پیکر زمانہ قدیم

سے فانی مخلوق کے لیے متعین ہو گیا ہے۔ خصوصاً اٹھارہویں صدی کے صوفی شاعر خواجہ میر درد

نے اشعار میں نقشِ بر آب یا تصویرِ بر آب کے بہت سارے اشارے ملتے ہیں۔ یہ تصور مغربی

شاعری میں بھی نظم ہوا ہے۔ یہ غالب کے عکس پل بہ پل کا ماخذ ہے جس میں انھوں نے نیا

مضمون پیدا کر دیا ہے۔

دوسری نظموں میں اپنی بدلتی ہوئی کیفیت کو غالب نے باغ کے استعاروں میں بیان

کیا ہے۔ نابا سب سے زیادہ سلیس اور رواں منہ سے اس ناری قصیدے کے میں جہاں وہ

کہتے ہیں:

گاہ دیوانہ صفت میر بیاباں کردم

گاہ تانہ بہ گل گشت گلستاں رستم

گہ چو بلبل سر دیوار چمن بگویم

گہ ز پردا نگلی دل بہ چراغاں رستم

پردانہ کی طرح وہ شمع کی لو میں جل جانا چاہتے ہیں، لیکن ان کی تو ایک مکمل چراغاں ہے۔ عکس پل

کا سطح سیلاب پر رقص جو با آخر اس پل کو ہی تباہ کر دے گا اس انجام کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ شمع

پر رقص شرر جو پردانہ کو فنا کر دیتا ہے شاعر کو اتنا ہی مسکورا کہن معلوم ہوتا ہے جتنا سیلاب پر اس کے

سایہ کی حرکت جو خود اس کے وجود کو ختم کر دے گی۔ غالب خوف سیلاب کے باوجود بہر حال ثابت قدم رہے۔ خواہ یہ سیلاب نفسیاتی دباؤ کی علامت ہو یا انیسویں صدی کے ہندوستان میں سماجی اور سیاسی صورت حال کا اشارہ ہو۔

دوسرے شعر کا مضمون نیا نہیں ہے۔ فارسی شاعری میں محبوب خوش ادا ہمیشہ بے وق ہوتے ہیں۔ لکھنؤ موجود کی مسرت کے علاوہ ان سے وفا کی امید نہیں کرنی چاہیے (یہ عمر خیام کی تعلیم ہے)۔ وقا صرف عاشق کا امتیاز ہے:

بنود وفای عہد دمی خوش غنیمت است

از شاہدان بہ نازش عہد وفا برقص

اس روایتی مگر نفیس شعر کے بعد وہ شعر آتا ہے جس سے یہ واضح ہو گا کہ کیوں حرکت مسلسل اور قوت نیز ارتقا کے قائل اقبال، غالب کی شاعری کے دلدادہ تھے۔

ذوقی است جستجو چہ زنی دم ز قطع راہ

رفقار گم کن و بہ صدای دریا برقص

غالب کے راہ رو کا مسلح نظر اونٹ کی طرح سیدھی سمت میں سفر نہیں ہے، جو صحرا میں اپنی منزل تک جدی پہنچنے کی امید میں ایک ہی سمت میں چلتا رہتا ہے۔ اس کا مقصود ایک بے چین رقص ہے جس میں منزل کے بجائے شاعر صرف حرکت پر نظر رکھتا ہے۔

جس کا پیکر اتنا ہی قدیم ہے جتنی کہ خود مشرقی شاعری کیوں کہ یہ مضمون عربی اور فارسی شاعری میں بہت عام ہے۔ نیا قاری ممکن ہے کہ Richard Burton کے مشہور قصیدہ "The tinkling of the Camel-bell" سے واقف نہ ہو، لیکن اقبال کے پہلے مجموعہ کلام بانگ درا کے سبب لوگ اس سے عام طور پر واقف ہو گئے۔

مشرقی شاعری میں صوفی اور غیر صوفی دونوں ہی جس کا ذکر کرتے ہیں جو راہ رو کو خواب مختصر سے بیدار کرتی ہے۔ صوفی اسے خواب بے خبری بھی کہتے ہیں یا پھر وہ بانگ جس سنتے ہیں جو ایک متوقع کارواں کے شہر میں آمد کا اعلان کرتی ہے۔ سعدی کہتے ہیں:

گو شمع ہمہ روز ز انتظارت

بر راہ و نظر بر آستانست

در بانگ موزنی بیاید

گویم کہ درای کاروانست

اکثر مضامین کی طرح اس مضمون کو بھی حافظ نے اس طرح نظم کیا ہے کہ یہ مابعد کے شعرا کے لیے مثال بن گیا۔ دیوان کی پہلی غزل میں ہم یہ شکایت سنتے ہیں کہ عاشق کو منزل پر سکون نہیں ملتا کہ بانگ جس ایک لمحے سے دوسرے لمحے میں سفر کے لیے آواز دیتی رہتی ہے۔ بعد کی ایک غزل میں یہ تصور نظم کیا گیا ہے کہ:

کسی ندانست کہ منزل کہ معشوق کجاست

ایں قدر هست کہ بانگ جری می آید

جاتی (م ۱۳۹۲ء) کی شاعری میں بھی بانگ جس کا پیکر اکثر ملتا ہے۔ وہ جس اور آواز کو مختلف پہلوؤں سے نظم کرتے ہیں۔ فیضی جیسا شاعر خود کو شور و نالہ کرنے پر مجبور پاتا ہے کیوں کہ وہ کارواں کی رہبری کرنے والی آواز جس ہے اور اسی کیفیت میں وہ پھر اس کی تائید کرتا ہے کہ جو داصل ہوا وہ کیوں اور کیسے کا سوال نہیں کرتا، اس لیے کہ

ع چوں رہ تمام گشت جس بے زبان شد (کلیتم)

دوسرے یہ دعویٰ کر سکتے ہیں کہ وہ رونے سے خاموش اور بے آواز ہو گئے ہیں کیوں کہ:

ع باز ایسہ ز نالہ چو باشد جس در آب

یا شاید وہ رشک کرتے ہیں کہ آواز جس محبوب کے پاس ان سے پہلے پہنچ جاتی ہے۔ مختصر یہ کہ آواز جس یا بانگ درافاری اور ہند ایرانی شعرا کے یہاں عام وسیلہ اظہار ہے۔ اردو شعرا نے اسے اپنے یہاں فوراً اختیار کر لیا۔ جیسا کہ میر اور میر درد کے کلام سے ظاہر ہوتا ہے۔

جس اور رقص کے درمیان تعلق جو غالب کی شاعری میں نمایاں ہے۔ کلاسیکی شاعری میں پہلے سے موجود ہے۔ جاتی نے آواز جس کے ساتھ خار مغیلاں پر رقص کناں ناقہ کا ذکر کیا ہے جو اسے کعبہ وصال کی اطلاع دیتا ہے۔ عرقی نے یہی پیکر استعمال کیا جب کہ ان کا معاصر فیضی خود اپنے کارواں کا ذکر کرتا ہے جس میں:

ع رقص جس و بانگ در اشناسیم

نظم ہوا ہے۔ تقریباً یہی الفاظ غالب اہل فنا کے لیے استعمال کرتے ہیں۔

ع ایں قافلہ بے گروہ و بانگ دراست

جہ نگیر کے درباری شاعر طالب آملی کی آروز ہے کہ وہ ہودہ کو رقص میں لے آئے، جب کہ وہ جس کے بجائے ناقہ کے پاؤں سے بندھا ہوا اور نظیر کی نے ذکر کیا ہے کہ کیسے بانگ درادجد اور سماع کی کیفیت میں پہنچا دیتی ہے۔ غالب خود بھی بعض جگہ بانگ درا کے شکوہ یا

شوکت کا ذکر کرتے ہیں۔ ان کے کلام میں یہ صدائے جرس صحرا میں بے مقصد پھرنے کے قصوں سے متعلق ہے۔ جب عاشق کا اشتیاق اسے کوہ و صحرا میں دور تک دوڑاتا ہے:

طولی سفر شوق چہ پرسی کہ دریں راہ

چوں گرد فرد ریخت صدا از جرس ما

اور اپنے قصیدہ توحید میں انھوں نے ان لوگوں کا ذکر کیا ہے جو راہِ خدا کے جادہ پیا نہیں اور جنھوں نے اپنی جستجو میں:

جادہ پیا بیان راحت نہ فلک را چوں جرس

در گلوئی ناتہ ہائی کارواں انداختہ

یہ ایک خوب صورت مبالغہ ہے جو آرزوئے شوق کے لیے ان کی عمومی پسندیدگی اور راہ کی طوالت کے بیان کے عین مطابق ہے۔

مندرجہ ذیل شعر میں ایک مرتبہ پھر دو انتہاؤں کے رقص کے موصیف میں مربوط ہونے کا

اظہار ہے:

سر سبز بودہ و بہ جمنہا حمیدہ ایم

ای شعلہ در گداز خس و خار ما برقص

باغ و چمن کے سبزہ و پھول جو موسم بہار میں ایسے تازہ اور خوب صورت ہیں، ایک روز مرجھا جائیں گے۔ پھر بھی ان کے لیے ایک چیز باقی ہے کہ وہ جل کر نئی قدر و قیمت حاصل کر لیں گے۔ چوں کہ غالب کے یہاں آگ کے پیکر اس کی شاعری کا مرکزی استعارہ ہیں اس لیے اس پر ہم الگ سے ایک باب میں گفتگو کریں گے۔

اپنے ایک مخصوص مضمون رقص شرر کی طرف اشارہ کر کے غالب ایک اور کلاسیکی علامت

نظم کرتے ہیں:

ہم برنوائی چغد طریق سماع گیر

ہم در ہوائی جنبش بال ہما برقص

یہ حیرت انگیز لگتا ہے کہ صوفی کی پاکوبی نوائے چغد کے اشارے پر ہو۔ اس لیے کہ یہ پرندہ بدشگونی کی علامت ہے۔ یہ کھنڈروں اور دیرانوں میں بسیرا کرتا اور حوادث سے متعلق سمجھا جاتا ہے۔ یہ اس لیے اور بھی حیرت انگیز ہے کہ دوسرے مصرعے میں غالب کے پسندیدہ پرندے ہما کا ذکر ہے جو ایک سعد پرندہ ہے اور جس کے سر پر سایہ فگن ہوتا ہے جو اس کی بادشاہت کی پیش گوئی

کرتا ہے۔

لیکن ان دونوں پرندوں کا ایک شعر میں ذکر اس سے پہلے کی شاعری میں بھی ملتا ہے۔
 عطار کے مطابق چغند سونے کا پجاری ہے۔ (یہ نتیجہ اس لیے نکالا گیا ہے کہ وہ ویرانوں میں رہتا
 ہے جہاں دینے ہوتے ہیں) جب کہ ہمارے ایک صابر اور منفسر المزاج پرندہ ہے۔ خاقانی کہتا ہے کہ:
 مرغی کہ توش ہمای خوانی

چغندیت کز آشیان ما جست

یعنی یہ شاعر کے تخیل کی ایک ادنیٰ تحقیق ہے، لیکن لوگ اس سے بے خبر ہیں اور اس کو بیش قیمت
 جانتے ہیں۔ حالاں کہ شاعر اس سے کہیں زیادہ بیش قیمت چیز بھی خلق کر سکتا ہے۔ عرکی نے چغند
 کو غربت سے یا پھر غم سے منسلک کیا ہے۔ کلمہ کہتا ہے:

در دیار عشق کا نجا چغند را فرما است

بدشگونست آن سری کز سیل معماری ندید

ہمارے اور چغند سے بے نیاز عشق ہر طرف صرف ایک ہی چیز دیکھتا ہے۔ اس کا مقصود فنا کے ذریعے
 نئی زندگی ہے۔ یہ وہی تصور ہے جو غالب نے اپنی غزل میں نظم کیا: سیلاب مضبوط دیواروں اور
 پیوں کو تباہ کر دیتا ہے یہ پل اپنی اس تاراجی پر مسرور ہیں۔ ان کی مثال بدشگونی کی علامت چغند
 کے کھنڈروں میں بسیرا کرنے جیسی ہے جو اس تباہی کے باوجود عاشق کی نظر میں خزانے کی
 علامت ہے۔ یہ خزانے اس محل کے کھنڈروں سے برآمد ہوں گے۔ یہاں تک کہ عاشق کو کھنڈر
 میں چغند کی آواز پر رقص کرنا چاہیے۔

ہم برنوائی چغند طریق سماع گیر

یہی خیال عرکی کی اس غزل میں بھی ہے جس کا مطلع ہے:

صنم میگوی و در بتخانہ می رقص

نوائی میزن و مستانہ می رقص

’رقص بکل‘ کا پیکر جس کا مفہوم دل عاشق کا اضطراب ہے۔ رقص کے غم و اندوہ اور موت سے
 متعلق ہونے کی ایک اور مثال ہے۔ صدیوں سے ہند ایرانی شعرا یہ پیکر بہت رغبت سے استعمال
 کرتے رہے ہیں۔

بلاشبہ پرندوں کی یہ علامتیں جو غالب نے اس غزل میں استعمال کی ہیں، فارسی شاعری
 میں ہمیشہ بہت مقبول تھیں۔ بہت سے قدیم اور اوائلی معاشرے میں روح کو پرندے کی علامت

میں بیان کیا جاتا ہے جو اپنے پر جنت کی سمت تو لتا ہے آج بھی کسی کی موت کا ذکر کرتے ہوئے ترک طائر روح کی پرواز کا محاورہ استعمال کرتے ہیں۔ فارسی شاعری میں بطور خاص بلبل روح کی علامت سمجھی جاتی ہے جو گلاب کے حسن ازلی کی آرزو مند ہے۔ یہ سرخ گلاب جو پیغمبر کے پسینے سے خلق ہوا الوہی حسن و جلال کا پیکر ہے۔ یا طائر روح وہ شاہین ہے جو اپنے آقا (خدا) کے نغمہ طبل کا انتظار کر رہا ہے جو اس نفس ارضی کو چھوڑنے اور اپنے الوہی مالک کی مٹھیوں میں لوٹنے کے لیے پکارے گا۔ ہم سنائی کے قصیدہ در تسبیح طیور پر بھی غور کر سکتے ہیں جس میں وہ مختلف پرندوں کی حمد کے طریقے بیان کرتے ہیں۔ ان کے اشعار نے مولانا جلال الدین رومی کو بہت متاثر کیا۔ سنائی کے تقریباً نصف صدی بعد عطار نے 'منطق الطیر' میں تیس پرندوں کا قصہ بیان کیا جو سمرغ کی تلاش میں سرگرداں تھے۔ وادی آرزو اور غربت کو عبور کرتے اور مختلف امتحان و مصائب سے گزرتے ہوئے یہ پرندے بالآخر اس الوہی طائر کو دریافت کر لیتے ہیں۔ اس وقت انھیں سمرغ سے اپنے بنیادی اتحاد کا عرفان ہوتا ہے۔ سمرغ خود ان تیس پرندوں کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ اس کے بعد طائروں پر مشتمل فارسی علامتوں میں انفرادی پرندوں کی خصوصیات کے لیے عطار سے ہی استفادہ کیا گیا۔

غالب گل و بلبل کا پیکر اس کثرت سے استعمال نہیں کرتے جتنا دوسرے شعرا نے کیا ہے۔ وہ سرو کے طرز خرام کی شوکت کا ذکر کرتے ہیں اور اس کا مقابلہ رقص سے کرتے ہیں:

تا سرو سنج سنج و گل چیرہن درد
رقص از مد روجست و سرود از ہزار باد

لیکن وہ بطور خاص طاؤس طوطی اور ہما کو پسند کرتے ہیں۔ پہلے دو خاص ہندوستانی پرندے ہیں جنھیں قدیم فارسی شاعری میں اس برصغیر سے منسوب کیا گیا ہے۔ طاؤس ایک روایت کے مطابق ایک شاندار درخشاں پرندہ ہے جو پہلے جنت میں رہتا تھا۔ فارسی شاعری میں متعدد رنگوں والے اس پرندے سے کبھی کبھی رقص کی صلاحیت بھی منسوب کی گئی ہے۔ وہ خود اپنے حسن سے مسحور ہو کر رقص کرتا ہے (پاؤں نہیں دیکھتا)۔ غالب نے اس مضمون کے لیے قدرے ہیبت ناک پیکر خلق کیا:

ہوای ساقی دارم کہ تاب ذوق رفتارش
صراحی را چو طاؤسان بکل پرفشاں دارد

اس غیر روایتی تقابلی کی بنیاد پیالہ (جس پر مینا کاری کی ہوئی ہے) میں شراب کی حرکت ہے۔

جہاں تک طوطی شکر و ہاں کا تعلق ہے فارسی شاعری میں یہ شاعر شیریں سخن کا استعارہ ہے۔ امیر خسرو کو اسی لیے طوطی ہند کہتے ہیں جسے غالب اپنے لیے مناسب نہیں سمجھتے جیسا کہ ہم نے شروع میں ذکر کیا۔ حالاں کہ انھوں نے ایک بار یہ دعویٰ بھی کیا ہے کہ:

نظم کہ ہم بجای رطب طوطی آورم

طوطی کا رنگ کچی کھجور کی طرح سبز ہوتا ہے۔ یہ سعد رنگ نیک لوگوں کو جنت کے پرندوں کی یاد دلاتا ہے، جو روایت کے مطابق سبز ہیں، سبز رنگ جنت کی عظیم ترین نعمتوں کا رنگ ہے۔ طوؤں بگل کی ہی طرح غالب سبزہ چمن کو جس پر اس کا معشوق خوش خرامی کرتا ہے ایک تازہ طوطی بگل سے مشابہ قرار دیتا ہے جو محبوب کے ذوق رفتار سے تڑپ رہا ہے:

بتی دارام کہ گوی گر بروئی سبزہ بخرامد

زمین چوں طوطی بگل تپد از ذوق رفتارش

یا آئینہ کے زنگار کو طوطی کا عکس سمجھ کر اس کا محبوب رشک کرتا ہے۔

کیا بدگماں ہے مجھ سے کہ آئینے میں مرے

طوطی کا عکس سمجھے ہے زنگار دیکھ کر

چوں کہ اس پرندے کو آئینے کے ذریعے بولنا سکھایا جاتا ہے اس لیے یہ طور خاص فارسی اردو کے صوفی شعراء کے یہاں طوطی اور آئینہ کا یہ پیکر مسلسل نظم ہوا ہے۔ اتفاقاً آئینہ کی علامتیں غالب کی شاعری کے نمایاں امتیازات میں سے ہیں۔

غالب کا پسندیدہ پرندہ ہما ایک حیرت انگیز اسیطوری جانور ہے جس کی دو خصوصیات بہت نمایاں ہیں۔ ایک یہ کہ کسی شخص کو بادشاہ بنانے کے لیے صرف اس کا سایہ ہی کافی ہے اور دوسرے یہ کہ اس کی غذا سوکھی ہڈیاں ہیں۔ مومنرا لڈ کر کے سبب بعض صوفی شعرا ہما کو قناعت کی علامت سمجھتے ہیں۔ عطار اس کی زبان سے خالص صوفیوں کی طرح کہلواتے ہیں۔

نفس سگ را استخوانی می دہم

روح را زیں سگ امانی می دہم

نفس را چوں استخوان دادم مدام

جان من زان یافت این عالی مقام

اور ناصر علی سرہندی (م: ۱۶۹۷ء) نے جسے غالب اپنی توجوئی میں پسند کرتے تھے، اس مضمون کو اس طرح نظم کیا ہے:

کریم را نہ رسد بہرہ ز سایہ خویش
ہما چگونہ نشیند بزر سایہ خویش

دوسرے شعر ابھی یہ مضمون باندھتے رہے ہیں کہ ہما ان کی سوکھی ہڈیاں چھنے کی کوشش کرتا ہے۔ مضمون کے اس پہلو کو غالب نے بہت نمایاں کیا ہے۔ غالب خیال کرتے ہیں کہ ریاضت کش ہما کے لیے ان کی ہڈیاں موزوں نہیں ہے:

دور باش از ریزہ ہای استخوانم اے ہما
کاین بساط دغوت مرغان آتش خوار ہست

ان کی مردہ ہڈیاں ایسی آتش ہیں کہ ہما انھیں کھا بھی نہیں سکتا۔ ہنم کرنا تو دور کی بات ہے۔ دوسری طرف غالب یہ بھی امید کرتے ہیں کہ ان کی موت کے بعد ہما ان کی ہڈیاں چنے گا کیوں کہ ہڈیوں پر ہما کی منقار کی آواز اور اس کا احساس انھیں زندگی کے وہ لمحات یاد دلائیں گے جب مڑگان یا ران کا دل چنتی تھی:

رسید نہای منقار ہما بر استخوان غالب

پس از عمری بہ یادم داد رسم و راہ پیکاں را

وہ اپنا جرات مندانہ مقابلہ ہما سے کرتے ہیں، جو مذکورہ شعر کی طرح آگ کی علامتوں سے متعلق ہے:

ماہمای گرم پروازیم فیض از ما مجو

سایہ ہم چوں دود بالا میرود از بال ما

غالب کی پرواز اتنی سریع اور گرم ہے کہ اس کا سایہ زمین پر کسی کو مس کیے بغیر اوپر کو اٹھتا ہے (ایک دوسرے شعر میں جس کا تعلق ہما سے نہیں ہے، غالب صحرا میں اپنی رفتار کا بیان کرتے ہیں جہاں ان کا سایہ دھوئیں کی مانند لرزتا ہے)۔ مندرجہ ذیل شعر اسی مبالغہ آمیز اسلوب کی مثال ہے۔

خواری کاندہ طریق دوستداری رود ہد

از مداد سایہ بال ہمالیش می نویس

محبوب کا دیہ ہوا کوئی غم یا سکی ان کے نزدیک سایہ ہما کی عطا کردہ بادشاہت سے زیادہ قیمتی ہے۔ ایک فارسی مطلعے میں غالب اس تصور کو ایک غیر معمولی استعارے میں بیان کرتے ہیں:

دماغ اہل فنا نشہ بلا دارد

بفرقم ارہ طلوع پر ہما دارد

یعنی وہ آ رہے جو اس کے سر کو حصوں میں تقسیم کر دے گا (جیسا کہ کہ اسلامی روایت کے مطابق

حضرت زکریا کے ساتھ ہوا) شاعر کی نظر میں اسے فنا کی منزل اعلیٰ تقویٰ نص کرنے میں معاون ہوگا۔ درد و بلا اور شہادت شاعر کے لیے دنیاوی جاہ و ثروت اور خوشی یا قوت کی بادشاہت سے زیادہ قیمتی ہے۔

غالب کے یہاں ہما کا مضمون مختلف طریقوں سے نظم ہوا ہے، چنانچہ وہ موسم بہار میں سنبل کو ہما کے سایے میں نمو کرتے دیکھ سکتے ہیں:

زگس ز چشم طالع بیدار ساز داو
سنبل ز ظل بال ہما کرد روزگار

یا دوشیزہ نوخیز کو سایہ ہما سے تشبیہ دے سکتے ہیں جس نے زمین کو نئی قوت اور خوب صورتی عطا کی ہو:

در ہر ذرہ ہر خاک ہوا بد گریست
ہاں دہان سبزہ نوخیز مگر ظل ہما ست

وہ اپنے قصائد میں بھی یہ غلط کثرت سے استعمال کرتے ہیں جس میں وہ خود کو ہما تصور کرتے ہیں جو ممدوح کے سر پر سایہ فلک ہے۔ (قصیدہ در مدح مصطفیٰ خاں) یادہ اپنے ممدوح کے خنجر کو ہما کی منقار سے تشبیہ دیتے ہیں جو دشمن کی ہڈیاں چن لیتا ہے۔ لیکن اصلاً تو یہ پرندہ بھی اس کے لیے بہت کم قیمت شے ہے۔ حالاں کہ وہ کئی مرتبہ ان کے دام میں آگیا ہے لیکن اسے انہوں نے آزاد کر دیا کیوں کہ انھیں تو عنقا کی تلاش ہے جو کبھی مل نہیں سکتا

رفت و باز آمد ہما در دام ما
باز سر دادیم و عنقا خواستیم

چغند اور ہما جس طرح رقص اشعار میں ایک ساتھ آئے ہیں اسی طرح دوسری نروں میں بھی نظم ہوئے ہیں:

چغند و آزادی جاوید ہما را نازم
کش بہ ہر سو کششی از شکن دامی ہست

چغند کا سایہ شام بلا کے مماثل بتایا گیا ہے:

شام بلا از رقص گروہ
سایہ چغند از اثرش پردہ

کبھی کبھی غالب خود کو بلبل سے مشابہ تصور کرتے ہیں۔ فارسی دیوان کی پہلی ہی غزل میں وہ خدا سے جنت کی درخواست کرتے ہیں کیا خدا کو جنت میں ایسی بلبل رکھنا پسند نہ ہوگا جو

ایسے خوب صورت نغمے گاتی ہے۔ بہر حال اسی طرح اور بالکل منطقی طور پر وہ اپنی مایوسی اور ناامیدی کا بیان بھی پرندوں کی علامت میں کرتے ہیں۔ قید حیات میں بالکل مجبوراً نہیں موسموں کے گزرنے کا پتا نہیں اور نہ ہی وہ آب گل کی آرزو رکھتے ہیں:

خزاں کیا، فصل گل کہتے ہیں کس کو کوئی موسم ہو
وہی ہم ہیں، نفس ہے اور ماتم بال و پد کا ہے

مثال یہ میری کوشش کی ہے کہ مرغ اسیر
کرے نفس میں فراہم خس آشیاں کے لیے
یہ ایک بے معنی اور بے مقصد عمل ہے جس میں کوئی امید نہیں۔ کیا اقبال غالب کی شاعری کی تعریف میں حق بجانب نہیں تھے۔

فکر انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا
ہے یہ مرغ تخیل کی رسائی تا کجا
پہلے شعر کو مختصراً ہم یوں بیان کر سکتے ہیں کہ فرد کو نغمہ حیات کے حضور سپردگی کا ہر موقع استعمال کرنا چاہیے۔ خواہ یہ نغمہ غم کا ہو یا پند کی لائی ہوئی تباہی کا، یا یہ نغمہ مسرت ہے جو بال ہما کی حرکت سے سنایا جاتا ہے۔ دونوں کیفیات ایک دوسرے سے ایسے ہی لاینفک ہیں جیسے زندگی اور موت۔ یار قص کی علامت سے ظاہر کی گئی قنیا دوام۔ نہیک یہی مضمون اردو میں اس طرح نظم ہوا ہے:

ع نوحہ غم ہی سہی نغمہ شادی نہ سہی

ہمیں زندگی کے ہر آنکھ سے لطف اندوز ہونا چاہیے۔

ع بے صدا ہو جائے گا یہ ساز ہستی ایک دن

اسی خیال کی توسیع زیر تجزیہ غزل کے ساتویں شعر میں کی گئی ہے:

فرسودہائی رسم عزیزاں فرد گندار

در صورت نوحہ خوان و بہ بزم عزا برقص

مستقل آہ و بکا کرنے اور ماضی کی یاد میں غطاں رہنے سے کچھ حاصل نہیں ہوگا۔ حالانکہ غالب کئی جگہ ان لوگوں کا ذکر کرتے ہیں جو خاک میں مل گئے اور جن میں سے بعض گل و لالہ کی شکل میں دوبارہ ظاہر ہوئے (یہ خیال کم از کم عمر خیام کے زمانے سے فارسی شاعری میں جاری ہے)۔ ان دو اشعار کے درمیان، جن میں غم کے لمحات میں بھی قص کا بیان ہے، غالب نے جو

شعر رکھا ہے اس میں محبت کی دائمی حرکت اور محبت کرنے والوں کے ارتقاع کا مضمون نظم کیا ہے:

در عشق انبساط بہ پایاں نمی رسد

چوں گرد باد خاک شو و در ہوا برقص

محبت آدمی کی مضمر طاقت کو بڑھاتی اور اس کے دل کو وسیع کرتی ہے۔ غالب نے انبساط

کا لفظ استعمال کیا جس کا مادہ 'بسط' ہے، جو صوفیا کی زبان میں قسب کے انشراح کی کیفیت ہے۔

اس کے مقابل 'قبض' ہے جو خشکی، روحانی اضمحلال اور افسردگی کی کیفیت ہے۔ 'بسط' اطمینان و

سرسر کی کیفیت ہے جو آفاقی وجدان تک وسیع ہو سکتی ہے کہ انسانی جسم کی خاک بکھر جائے گی

اور ہوا اسے ہر ممکن جہت میں اڑا لے جائے گی۔ یا پھر اس کی تعبیر متصوفانہ نظریات کے تحت کی

جاسکتی ہے۔ جہاں راہ عشق کی کوئی منزل نہیں ہوتی۔ جب خدا کی طرف سفر ختم ہوتا ہے تو خدا کے

اندر سفر شروع ہوتا ہے، بقول عری:

غافل مرو کہ در رو بیت المحرام عشق

صد منزلت و منزل اول قیامت است

یا اس شعر میں ہم حلاج کے انجام کی طرف اشارہ پاتے ہیں۔ عطار کا بیان ہے کہ ان کی سزا

کے دن جب حلاج سے پوچھا گیا کہ "محبت کیا ہے" تو انھوں نے جواب دیا "تم اسے آج

دیکھو گے، کل دیکھو گے اور پھر پرسوں دیکھو گے" اور اس دن انھیں قتل کیا گیا اور دوسرے دن

انھیں جلایا گیا اور تیسرے دن ان کی خاک ہوا میں اڑادی گئی۔ یہ بھی عشق میں فنا کا ایک

طریقہ ہے۔

غالب اکثر محبت اور اس سے زیادہ شوق کے حرکی کردار پر زور دیتے ہیں۔ شوق کا لفظ

ان کے یہاں احمدی طائفہ فردی حرکت کے ہم معنی ہے۔ انھوں نے اکثر عاشق کی اس گرمی

شوق کا ذکر کیا ہے جس کی راہ میں طوبی صرف سایہ راہ ہے:

راہ مست ز عید تا حضور اللہ

خواہی تو دراز گیر و خواہی کوتاہ

ایں کوثر و طوبی کہ نشانہا وارد

سرچشمہ و سایہ ایست در نیمہ راہ

یہ غالب کا مخصوص رویہ معلوم ہوتا ہے کہ صرصر شوق کی ترکیب ان کی اردو فارسی شاعری میں کئی

جگہ نظم ہوئی ہے اور عام طور پر گرد راہ سے متعلق ہے۔ وہ خود کو دام انتظار میں گرفتار طر شوق تصور

کرتے ہیں:

ع طائر شوقم بدام انتظار افتادہ ام

اور ایک جگہ استعارے میں کہتے ہیں:

مستیم عام بدان و روشم کھل مکیر

ماقہ شوقم و جبریل حدی خواں من است

یعنی ان کی شاعری کو اس فرشتے سے تحریک ملی ہے جو اُن کے لیے الوہی نغمے گاتا ہے اور انھیں پُر شوق اور تیز سفر کی ترغیب دیتا ہے۔ کلاسیکی عربی ادب میں اس کا ذکر اکثر آیا ہے کہ بعض نغمے اونٹ کو تیز چلنے کی تحریک دیتے ہیں اور ایک اچھا نغمہ سوار اس آہنگ کو کو اونٹ کی رفتار بڑھانے کے لیے استعمال کر سکتا ہے۔ اقبال نے اسی تصور خیال کو پیام مشرق (حدی خواں کا نغمہ) میں دہرایا ہے۔ غالب کی شاعری میں شوق وہ مثبت قوت ہے جو حقیقی زندگی کو ممکن بناتی ہے۔

شوقست کہ مرآت مرا دادہ بہ صیقل

شوق است کز و طوطی طبعم شدہ گویا

یہ شعر جس قصیدہ (نمبر ۶) سے ماخوذ/مقتبس ہے اس میں شوق کی قوت کے متعلق کئی اشعار اور اس میں بہت فنکاری کے ساتھ غالب کے پسندیدہ استعارے طوطی اور آئینہ نظم کیے گئے ہیں۔

موت کے بعد صرصر کے ذریعے عاشق کی خاک کو اڑالے جانے کا تصور پہلی نظر میں خاصا خارجی یا مادی لگتا ہے۔ (غالب نے صرصر کو قرآن کے استعمال کے مطابق قوم عاد سے منسوب کیا ہے) لیکن واقعتاً یہ فارسی اور اردو کے خالص صوفی شعرا مثلاً پندرہویں صدی کے گیسو دراز اور اٹھارہویں صدی کے خواجہ میر درد کے یہاں بہت عام ہے۔ ہم زیر تجزیہ شعر کی جو بھی تعبیر منتخب کریں۔ (دنیاوی، مادی یا متصوفانہ) دونوں کلاسیکی مثالوں سے ہم آہنگ ہے۔ غزل کا آٹھواں شعر ایک بار پھر قطبین حیات کے مضمون پر مشتمل ہے:

چوں خشم صالحان، دولای منافقان

در نفس خود مباحث، ولی بر ملا برقص

غیر معمولی پیکروں سے آراستہ شعر میں جو مفہوم ہے وہ بعض حیثیتوں سے پہلے شعر سے مربوط ہے۔ پاک باطن اپنی ذات میں کبھی غصہ نہیں پالتے بلکہ جب اس کی کوئی واقعی ضرورت ہو تو قہر و غضب کی صرف ظاہری نمائش کرتے ہیں۔ یہی معاملہ منافقین کا بھی ہے جن کے دل میں دوستی و وفاداری کے جذبات نہیں ہوتے اور جو ان کا اظہار صرف ظاہری طور پر کرتے ہیں۔

آدمی کو چاہیے کہ ہجوم میں پاک باطن کے غصے اور منافق کی محبت کی طرح رہے جیسے کسی گہرے تعلق سے عاری پل کا عکس پانی پر حرکت کرتا ہے۔ اس نوع کے عمل کے لیے غالب تماشا کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں جو اہل بصیرت کا طریقہ ہے

ع ہر چہ بیند بعنوان تماشا بیند

غالب کے مصرعے سے عربی کی اس غزل کا خیال آتا ہے جس کی ردیف میں رقص ہے جہاں وہ کہتا ہے:

بجان باغیر جانان در میامیز
بہ تن با عاقل و دیوانہ می رقص

یہ شعر اس کیفیت سے مطابقت رکھتا ہے جس کو نقشبندی صوفیا خلوت و راجمن کہتے ہیں، جس کے معنی ہجوم میں رہ کر بھی اس سے الگ ہونے کے ہیں۔ جیسے کہ پل اپنی جگہ قائم ہے مگر پانی پر اپنے عکس کے رقص کا لطف لیتا ہے۔ غالب کا استعارہ میرے اندازے کے مطابق بے حد نیا اور انوکھا ہے۔ اب ایک بار وہ پھر سوختگی اور صبا کا پیکر نظم کرتے ہیں۔

از سوختن الم، ز شگفتن طرب مجو
بیہودہ در کنار سموم و صبا برقص

دل ایک غنچے کی طرح ہے جو کھل کر پھول بننے کے لیے ہوا کا محتاج ہے۔ لیکن بچے کو اس سے بالکل بے پردہ ہونا چاہیے کہ صحرا کی گرم ہوا سے جلا کر راکھ کر دیتی ہے یا بادِ صحرا سے چمکارتی اور اس کی ناز برداری کرتی ہے۔ مستقبل کی فکر سے بے نیاز اسے صرف رقص کی ریاضت کی فکر کرنی چاہیے۔ ایک قدیم متصوفہ نہ قول کے مطابق 'صوفی ابن الوقت ہوتا ہے' (الصوفی ابن الوقت)۔ 'وقت' یعنی لمحہ موجود اس لمحے پر دلالت کرتا ہے جس میں الوہی قوت کے مخصوص مظاہر کا صوفی پر انکشاف ہوتا ہے جس کی توثیق وہ اپنی آرزوؤں، خواہشات اور خوف کے ترک سے کرتا ہے۔

مقطعے میں پہلے شعر کا قافیہ بلا دہرایا گیا ہے، لیکن یہاں تناظر وسیع تر ہے

غالب بدیں نشاط کہ وابستہ کہ

برخویشتن ببال و بہ بند بلا برقص

رقص در حلقہ دام بلا کی ترکیب غالب نے ایک اور فارسی شعر میں نظم کی ہے

دلم در حلقہ دام بلا می رقص از شادی

ہما ناخویشتن را در خم زلفش گمان دارد

حلقہ بلا عشق کو حلقہ زلف کا متبادل معلوم ہوتا ہے جس کی اسے آرزو ہے اور بالآخر اسے اپنے حلقے میں لے لیتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ خوشی سے رقص کرنے لگتا ہے۔ شعر میں غالب کا سوال کہ تو کس سے وابستہ ہے (یعنی تم اس کے گرفتار ہو جس سے محبت کرتے ہو) اسی مفہوم کی طرف اشارہ کرتے ہیں لیکن عموماً حلقہ دام بلا کا مضمون قاری کے ذہن کو فوراً حسین بن منصور حلاج کے قصے کی طرف لے جاتا ہے جن کا اثر فارسی بولنے والے ملکوں کی شاعری پر اس قدر گہرا ہے کہ ہم نے اس کے لیے ایک الگ باب مخصوص کر دیا ہے۔

دس اشعار کی یہ پوری غزل غالب کی مخصوص فکر کا بے حد عمدہ اظہار ہے۔ ردیف 'رقص' اس داخلی تحرک کا اظہار کرتی ہے جو ان کی شاعری سے مخصوص ہے:

"Roses dance on the crest of the wall in spring"

ع رقصم بہ ذوق روئی اوچوں پنم اندر کوئی او

بے قراری اور تحرک کا موسیف ان کے یہاں بار بار نظم ہوا ہے لیکن اکثر وہ روایتی ہستیوں اور ایسے استعاروں میں ملفوف ہے کہ جس کی پیچیدگی حل کرینے کے بعد ہی اس کے داخلی معنی دریافت کیے جاسکتے ہیں۔ آرزو اور محبت کا زائیدہ تحرک ہی وہ تنہا چیز ہے جو زندگی کو ایک معنی دیتا ہے اور یہ بے قراری موت کے بعد بھی جاری رہتی ہے۔ خواہ یہ ذروں کا ہوا میں رقص ہو یا روح کا اعلیٰ تر منازل میں ارتقاء، موت و حیات ایک دوسرے پر منحصر ہیں۔ تب ہی میں تعمیر مضمحل ہے۔ حالانکہ غالب اپنے بعض بے حد پُر اثر اشعار میں اپنی اس خواہش کا ذکر کرتے ہیں:

رہے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو
ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زبان کوئی نہ ہو

لیکن ان کی شاعری کی حرکی جہت جو رقص کے موسیف میں بیان ہوئی ہے، خواہ یہ رقص چغد کی آواز ہی پر ہو، ان کی شاعری میں غالب ہے۔ رقص ہر تخلیق کی گئی شے کا تحرک ہے، خواہ یہ سیلاب ہو جو پل کو تباہ کر دیتا ہے، یا دیوار ہو جو سیلاب کی منتظر ہے، یا خس و خاشاک ہوں جو شعلے میں جل جانے کے خواہش مند ہیں۔

یقیناً یہ کوئی اتفاق نہیں ہے کہ غالب سنگ تراش کی اس صلاحیت کو کہ وہ پتھر میں مخفی نادیدہ حسن کو دیکھ لیتا ہے نظم کرتے ہوئے رقص کا لفظ استعمال کرتے ہیں:

دیدہ در آنکہ تا نہد دل بہ شمار دلبری
در دل سنگ بنگرد رقص بتان آذری

یہ استعارہ غالب کی ایجاد نہیں ہے۔ ان سے پہلے بشمول خواجہ میر درد بہت سارے شعراء نے نظم کیا ہے، لیکن یقیناً یہ ایک قابل غور بات ہے کہ بہت سارے ممکنہ استعاروں میں وہ یہی استعارہ منتخب کرتے ہیں۔ عہد قدیم سے خیالات کو الفاظ میں بیاں کرنے کا عمل پتھر سے بت تراشنے کے مماثل تصور کیا جاتا رہا ہے۔ وہ بت جو خود سنگ میں مخفی ہے۔ ایک حقیقی و کار وہ ہے جو لفظ اور پیکر کی حرکت کو دنیا کے سامنے آنے سے پہلے ہی دیکھ لیتا ہے۔ وہ پتھر میں چھپی ہوئی چنگاری کی قوت کو محسوس کرتا اور اسے آزاد کرتا ہے تاکہ وہ زندگی کے ارتقا میں معاون ہو۔

مذکورہ غزل کا مطلع خود غالب کی صورت حال کی علامت ہے: پانی پر رقصاں اپنے عکس کے باوجود پل مستحکم ہے۔ بالکل اسی طرح غالب ہند ایرانی شاعری کی روایت میں آخری عظیم کلاسیکی شاعر کی حیثیت سے مستند ہیں، بسین اس کے باوجود وہ خود سے جدا رقصاں ہیں اور اس حد تک متنوع ہیں کہ ان کی شاعری میں روح کا ہر رنگ بہتے ہوئے پانی کی طرح منعکس ہے بلکہ وہ جذبے کی معمولی حرکت اور خفیف تر ارتعاش سے متاثر ہوتے اور اپنے اشعار میں اس کا اظہار کرتے ہیں۔ اس طرح اردو غزل میں وہ ایک نئے عہد کا ابتدا کرتے ہیں۔ وہ رقص شرر کی ترسیل پر قادر ہیں جو ان کے سوز دل سے جاری ہوا۔ غالب کی شاعری تخیل کے رواں پانیوں پر ان کی فطانت کا رقص ہے۔

مترجم: قاضی افضال حسین



ان میری شمل

شاعری اور خطاطی

(کلام غالب سے برآمد جہات)

مئی ۱۹۶۹ء میں ہارورڈ یونیورسٹی کے Fogg Art Museum میں مرزا غالب کی صد سالہ برسی کے موقع پر فارسی اور عربی فن خطاطی کے نمونوں کی نمائش کا افتتاح ہوا، ہندو پاک کے اس عظیم شاعر کی یاد کو فن تحریر اور کتابت سے منسلک کر لینا ہمیں بہت بامعنی معلوم ہوا کیوں کہ اول تو شاید ہی کوئی ایسا شاعر ہو جس نے خطوط لکھنے میں اتنی دل چسپی لی ہو اور دوسرے یہ کہ ان کے کلام میں فن تحریر، کتابت اور خطوط سے لیے ہوئے استعاروں اور پیکروں کی تعداد قابل لحاظ ہے۔ غالب ان تشبیہات اور استعاروں کو استعمال کرنے والا پہلا شاعر نہیں ہے۔ دور جاہلیت سے عربی شاعروں میں حروف کی شکل اور ان کے مخفی معنی (یا دونوں) کی علامتی حیثیت مشہور ہے۔ شعرا ان سے مختلف کام لیتے رہے ہیں۔ اس روایت کی توسیع فارسی اور اس سے مترژبانوں میں ہوئی۔ غالب اپنے تمام استعاروں کی طرح خطاطی سے مستعار پیکروں کے اعتبار سے بھی اس روایت کے بالکل آخری سرے پر کھڑے ہیں جو ہزاروں سالوں پر پھیلی ہوئی ہے۔ لیکن جہاں تک میرا اندازہ ہے اس سے پہلے کسی شاعر نے اس طرح کے شعر سے دیوان شروع کرنے کی ہمت نہیں کی:

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا

کاغذی ہے حیران ہر پیکر تصویر کا

خود یہ مطلع سردیوان غالب کی اختراعی صلاحیت اور کلاسیکی استعاروں کو استعمال کرنے کے ہنر کی

اچھی مثال ہے۔ پیرہن کاغذی کا جو ایک پرانی رسم کے مطابق فریادی کا لباس تھا، خط نگاری سے تعلق یا خط کا ایہام یعنی تحریر یا محبوب کے چہرے کا خط نئے نہیں ہیں۔ عوتی نے اس کی مثال نقل کی ہے۔ صوفی شاعر عطار (م ۱۲۲۰ء) اور رومی (م ۱۲۷۳ء) کی طرح قصیدہ نگار خاقانی (م ۱۱۹۹ء) نے کاغذی پیرہن کا پیکر استعمال کیا ہے اور امیر خسرو (م ۱۱۹۹ء) نے تو اسے بہت خوب صورتی سے نظم کیا ہے:

صنم در کاغذیں پیراہن از تو
چوں نقش ماو نو بروی تقویم

یعنی نئے چاند کی طرح کمزور اور سبک۔ اودھدی، مراغی اور حافظ نے بھی داد خواہ کے پیرہن کاغذی کا ذکر کیا ہے۔ یہ پیکر جیسا کہ ایک اچھے استعارے کو ہونا چاہیے بالکل صحیح اور مناسب ہے۔ کیا کوئی حرف بغیر کاغذ پر لکھے نظر آ سکتا ہے؟ کاغذ کسی بھی نقش یا تحریر کے لیے ضروری لباس ہے۔ اس لیے ہر نقاش یا مصور داد خواہ کے لباس میں ہوتا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ غالب کے لیے ہر وہ چیز جو لکھی جاتی ہے وہ خطاط یا کاتب کی شکایت کرتی ہے کہ ”تم نے مجھے اس طرح کیوں لکھا۔ تم نے مجھے ان حروف میں کیوں منضبط کیا، تم نے مجھے اس طرح لکھا ہی کیوں۔ غالباً اپنی قوت، اپنی مہارت یا اپنے ہاتھ کی فنکاری کے اظہار کے لیے یہ سوچے بغیر کہ حرف یا نقش کو کن مراحل سے گزرنا پڑے گا۔ جب لکھ دینے کے بعد اس کا مقدر تبدیل نہ کیا جاسکے گا۔“۔ سرنوشت کا روایتی اسلامی تصور اور قدح القلم کا خوف بھی غالب کے اس شعر کی پشت پر موجود ہے۔ یہ شعر بلاشبہ قریباً کلاسیکی اور اس کے باوجود تاثراتی الفاظ میں انسانی زندگی کا بے کم و کاست بیان ہے۔

پیرہن کاغذی کی ترکیب انھوں نے اپنی ایک فارسی منقبت میں بھی استعمال کی ہے، جہاں وہ اپنی تشبیہ سایہ اور اس لو سے دیتے ہیں جو دھوئیں اور داغ سے بڑھتی ہے اور پھر کہتے ہیں:

کیود پوشم و قرطاس پیرہن سازم
گہی بمانم دانش گہی بہ حسرت داد

سرنوشت کے تصور کو جو فارسی اور ترکی شعرا میں بے حد مقبول ہے۔ غالب نے بڑی خوب صورتی سے نظم کیا ہے:

ہوں منحرف نہ کیوں رہ و رسم ثواب سے
نیڑھا لگا ہے قط قلم سرنوشت کو

یہ معلوم ہے کہ تحریر کی خوب صورتی بڑی حد تک قلم کے قحط پر منحصر ہے۔ اپنے مقدر کے متعلق غالب نے قدرے شوخی کے انداز میں شکایت کی ہے کہ:

قضا نے تھا مجھے چاہا 'خراب' بادۂ الفت
فقط 'خراب' لکھا بس نہ چل سکا قلم آگے

یعنی اس کے مقدر میں شرابِ محبت نہیں۔ شاعر سرنوشت کے تصور میں بھی مزاح کا پہلو نکال سکتا ہے کہ اس کے مقدر میں جو ہے وہ اس کی پیشانی پر نمایاں ہے:

کہتے ہو کیا لکھا ہے تیری سرنوشت میں
گویا جبین پہ سجدۂ بت کا نشان نہیں

اس میں لطف یہ بھی ہے کہ سجدے کا نشان مسلمانوں میں تقدس کی نشانی تصور کیا جاتا ہے (سورہ ۲۸/۲۹)۔ بہت سارے شعرا نے قیامت کے دن اعمال نامے کا موصیف نظم کیا ہے اور محبوب کے چہرے یا بالوں کے لیے اس کی تشبیہ دی ہے۔ غالب نے ان کے تتبع میں کہا ہے:

رویت بیاض صفحہ نگار یحییٰ تو
مویت سواہ نام نویس یسار من

ایمان اور کفر، ثواب اور گناہ اور اہل ایمان جن کے چہرے سورج کی طرح روشن ہوں گے داہنے ہاتھوں میں دیے گئے اعمال ناموں کا نور اور سیاہ چہرے والے گنہگاروں کے ہاتھیں ہاتھ میں دی گئی کتاب یہ سب کے سب اس وقت شاعر کے سامنے ہوتے ہیں، جب وہ اپنے محبوب کا حسن دیکھتا ہے۔

قرآن سے ماخوذ پیکروں کے مقابلے میں غالب کے یہاں ہنسبہ تحریر سے مستعار استعارے مقابلتاً زیادہ ہیں۔ لکھنے کے وقت کاغذ پر گری ہوئی سیاہی ہجر کی ان سیاہ راتوں کی علامت ہے جو شاعر کے لیے مقدر ہو چکی ہیں:

سیاہی جیسے گر جائے دم تحریر کاغذ پر
میری قسمت میں یوں تصویر ہے شب ہائے ہجراں کی

غالب بجھتی ہوئی شمع کے دھوئیں کو مرگ شاعر کا ماتم تصور کرتا ہے یا بیاض کی سیاہ تحریر کو کلام کا سیاہ لباس تصور کرتا ہے:

میریں وجہ سوادِ صحیفہ غالب
خن بمرگ خن رس سیاہ پوش آمد

اپنے پیش روؤں کی طرح وہ لفظ خط کے ایہام کو بھی استعمال کرتے ہیں۔ خط کا مفہوم سوادِ خط بھی ہے اور خطِ رخسار بھی جو کورے کاغذ پر لکھا گیا ہے یعنی نو جوان محبوب کے چہرے پر خط، سفید کاغذ پر روشنائی کی لکیر کی مانند معلوم ہوتا ہے:

خط عارض سے لکھا ہے زلف کو الفت نے عہد
یک قلم منظور ہے جو کچھ پریشانی کرے

اور جب وہ کہتے ہیں:

روشن سواد نامہ محبوب گشتِ ایم

تو وہ نہایت خوب صورتی سے نامہ محبوب کی سیاہی اور روشن تحریر کے درمیان تضاد پیدا کرتے ہیں۔ کبوتران کے لیے ہمارے کہ جس کا سایہ پڑ جانے سے آدمی بادشاہ ہو جاتا ہے۔ محبوب کا خط لانے والے اس قاصدِ بوتر کے سایے سے عاشق دنیا کے کسی بھی بادشاہ سے زیادہ خوش ہوتا ہے:

نامہ شای دگر عنوان شای دیگر ست
آنچہ ناید از ہما چشم از کبوتر داشت

ہا کافنِ تحریر سے تعلق ایک اور شعر میں بھی نظم ہوا ہے، جہاں وہ شمری مبالغے کے کمال پر ہیں

خواری کا اندر طریق دوست داری رودہ
از مداو سایہ بال ہمائش می نویس

غالب نے ایک انوکھا لیکن خوب صورت مضمون نظم کیا ہے کہ سایہ ہمارے جس سے ایک عام آدمی بادشاہ ہو جاتا ہے، شاعر کوروشنائی کشید کرنی چاہیے کہ وہ محبت میں اپنے رنج و غم کی کیفیت لکھ سکے۔ روشنائی اور سایہ دونوں سیاہ ہوتے ہیں۔ غالب نے ایک مرتبہ سایہ ہمارے مقابلہ وود سے کیا ہے:

ما ہمی گرم پروازیم فیض از ما جو

سایہ ہمچوں دود بالائی رود از بال ما

اور پرانے زمانے میں اچھی روشنائی چراغ کے دھوئیں سے بنائی جاتی تھی۔ شاعر کی کیفیت کا بیان کسی دوسرے چکر میں اس تقابل سے بہتر نہیں ہو سکتا۔ ان کے لیے راہِ محبت میں زبوں حالی

اور شدید رنج و غم سایہ ہما کی عطا کردہ بادشاہت سے کہیں برتر ہے۔

بظاہر غالب کی روشنائی بہت انوکھی ہے: جب محبوب کی نظر حروف و قاف سے بھرے ہوئے عاشق کے خط پر پڑتی ہے تو سیاہی فوراً کانغذ سے اٹھ کر محبوب کی خوب صورت آنکھوں کا سرمہ ہو جاتی ہے کہ ان آنکھوں نے خط پر ایک نظر ڈالنے کی مہربانی کی اس لیے آرائش کی مستحق ہیں:

نگاہش بسر نامہ وفا ریزد

سواد صفہ ز کانغذ چو توتیا ریزد

ایک اور مرصع شعر میں خود ستائی کے انداز میں کہتے ہیں کہ ان کی روشنائی پس ہوئی مشک سے بنائی جانی چاہیے اور ان کی دوات آہوئے ختن کی خوشبو سے بھری ہوئی ناف ہونا چاہیے:

ہم سواد صفہ مشک سودہ خواہ تہمتن

ہم دواتم ناف آہوی ختن خواہ شدن

یہ خواہش اس امید میں کی جا رہی ہے کہ ان کا ستارہ شہرت جو اس وقت قعر گنہامی میں ہے دنیا کے آسمان پر نمودار ہوگا۔

غالب کے بہت سے اشعار کانغذ اور قلم کے متعلق ہیں۔ اپنی شعری روایت کے مطابق انھوں نے اپنے غیر معمولی قلم کا شاندار پر تحسین الفاظ میں ذکر کیا ہے: یہ شیطان کے متعلق سلیمان سے بات کر سکتا ہے اور چیونٹی کی راہ میں شکر بچھا سکتا ہے اور اگر زلیخا کے پاس ہو تو اس کے مصور قلعے کی تصویر کھینچ سکتا ہے:

با ز لینا اگر شود ہراز

طرح کاخ مصور اندازد

واقعہ یہ ہے کہ وہ تنہا شاعر نہیں ہے جو یہ سمجھتا ہے کہ اس کے قلم کی آواز ان لوگوں کے لیے بھی ہوش رہا ہے جو بلبل کی آواز سے بھی متاثر نہیں ہوتے:

آزا کہ صریر قلم ہوش رباید

دیگر نہ برد ذوق ز آواز عنادل

اس سے پہلے دوسرے شعرا قلم کو غیر فانی خضر اور سیاہ روشنائی کو آب حیات سے تشبیہ دے چکے ہیں یا معصوم مریم کی مثال دی گئی ہے جنھوں نے غیر فانی عیسیٰ کو پیدا کیا یا پھر اپنے قلم کی آواز میں نوائے سرود سننے ہیں۔ جیسا کہ غالب نے اپنی ایک بہترین اردو غزل کے مقطعے میں کہا ہے

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں
غالب صریح خامہ نوائے سروش ہے

حافظ اپنے قلم کی آواز پر عیسیٰ کوزہ برہ کے ساتھ رقص کراتے ہیں جب کہ غالب کا غنائی قلم جنت
کے نویں طبق تک کو رقص میں لے آتا ہے کہ عیسیٰ تو صرف چوتھے آسمان کے رہنے والے ہیں:

آنم کہ دریں بزم صریح قلم من
در رقص در آوردہ سپہر نہ ہمیں را

جب ان کا قلم ان کی فکر کی جولانی میں حرکت کرتا ہے تو فرشتے اس کے اسیر ہو جاتے ہیں اور
پرندوں کی زبان سمجھنے والے سلیمان اس کا شکار:

از جنبش قلم بہ کمین گاہ فکر من
باشد فرشتہ صید و سلیمان شکار باد

یہاں قلم کے تیر سے تقابل کا خیال آتا ہے جو ماقبل کے شعرا نے نظم کیا ہے۔ یہ بہر حال خالص
غالب کا تصور معلوم ہوتا ہے، جب وہ اپنے مقدمہ دیوان کی آخری سطروں میں دعویٰ کرتے ہیں
کہ انھوں نے اپنی غزلوں کے ہر حرف کی تہ میں ایک میخانہ پوشیدہ کر دیا ہے کہ قاری ان اشعار کو
پڑھ کر سرشار ہو جاتا ہے۔

کبھی کبھی وہ ردہ تشبیہات استعمال کرتے ہیں۔ مرزا ہندی نژاد فارسی گو شعرا سے ہمیشہ
نبرد آزما رہے کہ یہ لوگ فارسی زبان کو آلودہ کرتے ہیں۔ اس سیاق میں قلم کے لیے شاہنامہ سے
مستعار پیکر ان کے مزاج سے خاصی مناسبت رکھتا ہے۔

کلک ماما بکف ماست ز دشمن چہ ہراس
چوں فریدوں علم آراست ز ضحاک چہ باک

انھوں نے برہان قاطع پر اپنی کتاب کے دوسرے اذیشن میں اسے درفش کا دیانی کہا ہے جو تاریخی
اعتبار سے فریدوں کا علم ہے۔ غالب اپنے قلم اور کاغذ کے بیان میں خاصے غنائی ہو جاتے ہیں:

زین نقش نو آئیں کہ برا بیخندہ غالب
کاغذ ہمہ تن وقف سپاس قلمستی

یا بہار کے بیان میں وہ کہتے ہیں:

قلم ز جنبش کاغذ حمد چوں سبزہ ز باد
ورق ز بانگ قلم بشکند چو گل ز نسیم

عالم غالب اپنے خونیں رقم قلم سے جو نقش بناتے ہیں وہ اس قدر تازہ اور غیر معمولی ہے کہ اس کی تکرار ممکن نہیں

از تازگی بدہر مکرر نمی شود
نقشی کہ کلک غالب خونیں رقم کشد

اس عام خیوں کہ 'قلم سوز عشق سے اتنا گرم ہے کہ یہ کاغذ کو جلادے گا اور کاغذ آنسوؤں سے ایسا تر ہے کہ گویا گل گیا ہے' کو غالب نے اپنے 'قصیدہ در توحید' کے مقطعے میں نظم کیا ہے جس میں مثنوی مولانا روم کی طرف بھی اشارہ ہے:

سوخت عالم را صریح کلک من غالب منم
کاش از بانگ نی اندر نیماں انداختہ

قلم بلاشبہ زل سے بنائے جاتے تھے اس لیے نے سے اسے متعلق کرنا دوسرے ہندو فاری شعرا کی طرح غالب کے لیے آسان تھا۔ اس طرح یہ شعر مثنوی مولانا روم کے پہلے شعر کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں:

آتش است این بانگ نی نیست باد
ہر کہ این آتش ندارد نیست باد

غالب کی شاعری میں آتش عشق بہت نمایاں ہے۔ اس لیے ایک عام قلم جب لفظ عشق لکھے گا تو ٹوٹ جائے گا جیسا کہ رومی نے کہا ہے۔

غالب کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ ایک مزاحیہ یا طنزیہ شعر میں اپنا ایک کوئی خبیثہ استعارہ یا پیکر استعمال کر دیتے ہیں۔ یہ بات ان کے آگے کے پیکروں کے متعلق بھی صحیح ہے:

لکھتا ہوں اسد سوزش دل سے خن گرم
تارکھ نہ سکے کوئی مرے حرف پہ انگشت

جو آدمی بھی ان کے طرز کا کام پر بطور اعتراض انگلی رکھے گا وہ جل جائے گا۔ اور ایک شعر میں اپنی آتش دہن کے لیے انھوں نے نہایت عمدہ مبالغہ کیا ہے، جہاں وہ ایک بار پھر دھوئیں اور روشنائی کو مربوط کرتے ہیں:

ز بس تاب خرام کلکم آذر بیزد از کاغذ
داد اندوزم از دودی کہ ہر دم خیزد از کاغذ

بلاشبہ یہ تحریر کا بے حد عملی طریقہ ہے:

آتش پرستی کی زرتشتی روایت کو اپنے پسندیدہ نسخ اور آگ کے موسیف کے ساتھ نظم کرتے ہوئے شاعر اپنے دل کے متعلق کہتا ہے:

ولم معبود زردشت ست غالب! قاش می گویم
پہ خس یعنی قلم من دادہ ام آذر فشانی را

اور اگر ایک طرف ان کی آہ آتشیں اور دہکتے الفاظ کاغذ کو جلا دیتے ہیں تو دوسری طرف ان کے نسو اسے بھگوتے اور گلا دیتے ہیں، ذب و محبوب کے ظلم و ستم کی شکایت لکھنا پابستہ ہیں تو ان کا قلم سیلاب میں خس کی مانند سو جاتا ہے۔ یعنی یہ حرارت تو لڑتا ہے لیکن لکھ نہیں سکتا اور بالآخر آنسوؤں کا سیلاب اسے بہا لے جاتا ہے:

درد دل لکھوں کب تک چاؤں ان کو دکھلا دوں

انگلیاں فگار اپنی خامہ خوں چکاں اپنا

پاستانی مصور صدائیں نے ناب کے بعض اشعار کی خوب صورت تصویر کشی کی ہے۔ اس تصویر کشی کی تحریک صدائیں کو ناب کے ان اشعار سے ملتی، جن میں قلم کا ابہام نظم ہوا ہے (یعنی قلم بمعنی کلک اور قلم بمعنی کاغذ)۔

کاغذ آتش زدہ کی ترکیب جو مقتدین ہندوستانی شعرا کے یہاں عام ہے ناب کو بہت مرغوب ہے اس لیے کہ اس میں تحریر اور آگ دونوں کا پیرا اٹھ سکتا ہے۔ وہ کاغذ جس پر پنہ لکھا گیا سو ذب جیسے گاتو ایک لئے لے لے لے ایک خاص بہک دے گا۔ حروف روشنائی کی وجہ سے تھوڑی دیر کے لیے روشن ہوں گے۔ اس کے بعد آگ کے سیاہ نشانات داغ یا زخم کی طرح لگنے لگیں گے جس کی اردو و فارسی شعرا نے اکثر شکایت کی ہے۔ اس نوع کے کاغذ کو شاعر چمکدار آئینوں اور تصور کر سکتا ہے یا دشت کو آدھے چھوٹے کاغذات تشبیہ دے سکتا ہے کہ اس کے نقش پا میں نرمی رفتار اب تک موجود ہے۔ اس کے چلتے ہوئے پاؤں کی رفتار تنی تر و تنی تیز ہے کہ دیوانوں کا مخصوص دشت بھی چلنے کے کبرے سیاہ نشانات سے داغدار ہے

یک قلم کاغذ آتش زدہ ہے صفحہ دشت

نقش پا میں ہے تپ گرمی رفتار ہنوز

وہ کاغذ کی سیاہی کو پردوں سے بھی متعلق کرتے ہیں، ہر مشق خاک قمری کی طرح آسمانوں کی طرف اڑتا ہے اور ہر کاغذ آتش زدہ طاؤس کے لیے دام ہے کہ دونوں پر یکساں روشن نشانات ہوتے ہیں:

کف ہر خاک پہ گردوں شدہ قمری پرواز
دام ہر کاغذ آتش زدہ، طاؤس شکار

کاغذ آتش زدہ اور طاؤس کا ربط سترہویں صدی کی ہند ایرانی شاعری میں بھی ملتا ہے۔ سبک ہندی کے انداز میں غالب اپنے ایک شعر میں کہتے ہیں:

نامہ بر گم شد، در آتش نامہ را باز افکنم
چوں کبوتر نیست، طاؤس پہ پرواز افکنم

نامہ بر کبوتر گم ہو گیا ہے اس لیے شاعر خط کو آگ کے حوالے کرتا ہے کہ اس سے تحریر پر طاؤس کی مانند ہو جائے گی۔ اس سے غالب کا ایک اردو شعر خود بخود یاد آ جاتا ہے:

کھلے گا کس طرح مضمون مرے مکتوب کا یارب
قسم کھائی ہے اس کافر نے کاغذ کے جلانے کی

دوسرے مصرعے میں مفہوم کے دو امکانات ہیں، اول یہ کہ اس نے کاغذ کو جلانے کی قسم کھالی ہے اور وہ اس کے مضمون کو نہیں دیکھے گا۔ دوسری صورت یہ ہے کہ اس نے کاغذ کو نہ جلانے کی قسم کھالی ہے اس لیے وہ اس کے آتش عشق میں جلتے ہوئے حروف کو نہ پڑھ سکے گا (جو آگ میں جل کر ہی روشن ہوں گے) موخر الذکر معنی کی توثیق مندرجہ ذیل فارسی شعر سے بھی ہوتی ہے:

بغلن در آتش و تب و تابم نظارہ کن

غم نامہ مرا بکشودن چہ احتیاج

غالب خط کے سرنامہ پر 'ص' یا 'ع' لکھتے ہیں جو کنگھوں کی تصویر کے مثل ہے تاکہ محبوب کے خط کھولنے پر ان کی آرزوئے دید پوری ہو:

آنکھ کی تصویر سرنامہ پر کھینچی ہے کہ تا

تجھ پہ کھل جاوے کہ اس کو حسرت دیدار ہے

یہ ایک دل چسپ تصور ہے جو اس سے پہلے جامی نے بیان کیا ہے۔ جامی اپنا نام عاشق صادق لکھتے ہیں تاکہ وہ (ص) کی آنکھ سے اس وقت محبوب کو دیکھ سکیں جب وہ خط پڑھ رہا ہو۔

شعر علی الصبح ہی اپنے گھر سے نکلتا ہے کہ اگر کوئی محبوب کو خط لکھوانا چاہے تو اس سے

لکھوائے:

مگر لکھوائے کوئی اس کو خط تو ہم سے لکھوائے
ہوئی صبح اور گھر سے کان پر رکھ کر قلم نکلتے

غالب مکالمہ کی خوب صورت زبان میں خط لکھنے کے ماہر تھے۔ انھوں نے کتنی مرتبہ اپنے اشعار میں اس کی شکایت کی ہے کہ ان کا محبوب نہ نامہ محبت کا جواب دیتا ہے اور نہ خود بھی لکھتا ہے پھر بھی ہمیں اس شکایت کو بہت سنجیدگی سے نہیں لینا چاہیے کیوں کہ مشرق وسطیٰ کے شعرا بے وفا محبوب کی کوتاہ قسمی کا رونا روتے رہے ہیں۔ حافظ کی غزل کا مطلع اس کی سب سے مثالی

مثال ہے:

دیر یست کہ دلدار پیامی نہ فرستاد
نوشت کلامی و سلامی نہ فرستاد

یہاں اس حیرت انگیز امر کا اظہار مناسب ہوگا کہ پاکستان کے علاقائی ادب بطور خاص سندھی اور پنجابی میں احباب اور خاندان کے خط نہ لکھنے کی شکایت ایک مستقل صنف ہے۔ شاہ عبداللطیف بھٹائی کی سرمدی میں ایک معصوم لڑکی کا ایک خاندان کے خط کا انتظار یا پتل سرمست کے سندھی رساوں بطور خاص سرما لکھنوس کی خوب صورت نظمیں اسی صنف کے تحت آتی ہیں۔ یہ اس لیے اور بھی حیرت انگیز ہے کہ مسلم دنیا کے اس حصے میں بطور خاص خواتین میں تعلیم کا فیصد بہت زیادہ تھا اس لیے جب غالب کہتے ہیں کہ ان کا محبوب انھیں خط نہیں لکھتا تو وہ اپنا ذاتی تجربہ بیان کرنے کے بجائے ایک روایتی مضمون کا تتبع کر رہے ہوتے ہیں۔

اس کے باوجود وہ نامہ نگاری کے روایتی مضمون کو بھی الفاظ کے غیر متوقع استعمال سے یکسر نئی جہت دے دیتے ہیں۔ ایک شعر میں وہ کہتے ہیں کہ خط میں جس جگہ غلطی ہو گئی تو فوراً ہی مٹ گیا کہ بظاہر کاغذ غلط بردار تھا:

ایک جا حرف وفا لکھا تھا سو بھی مٹ گیا
ظاہرا کاغذ ترے خط کا غلط بردار ہے

حالی کو ضروری معلوم ہوا کہ وہ لفظ غلط بردار کی تشریح کریں۔ وہ کہتے ہیں کہ یہ وہ کاغذ ہے جس پر سے غلطی سانی سے اور اس طرح مٹائی جاسکتی ہے کہ اس کا کوئی نشان باقی نہ رہے۔ غالب نے

یہ لفظ اس خیال کی ترسیل کے لیے بڑی فنکاری سے استعمال کیا ہے۔ محبوب نے واقعی حرف وفا کاغذ پر لکھا مگر وہ لفظ کاغذ پر اپنے آپ مٹ گیا کہ وفا، معشوق کا مقصود نہ تھا۔

محبوب کے یہاں وفا کے اس فقدان کے سبب شاعر یہ خیال کرتا ہے کہ اسے جہاں بھی محبوب کی طرف سے دوستی کا کوئی اشارہ تحریر میں دکھائی دے تو اس کاغذ کے گوشے پر عاشق 'میری جان تجھ پر نثار' لکھ دے۔

رحمی از معشوق ہر جا در کتابی بگری
بر کنار آں ورق 'جانہا فدائش' می نویس

اور کیا ہم عاشق کی حیرت انگیز کیفیت کے اس خوب صورت بیان سے بہتر اظہار تصور کر سکتے ہیں۔

خط لکھیں گے گز چہ مطلب کچھ نہ ہو
ہم تو عاشق ہیں تمہارے نام کے

ایک بے فائدہ اور بے معنی خط پر اپنے محبوب کا بار بار نام لکھنے کی یہ خوب صورت توجیہ ہے لیکن نامہ نگاری کے ان براہ راست حوالوں کے علاوہ غالب کی شاعری میں خط نویسی کے دوسرے اشارے بھی ہیں۔ وہ شاعر جو شکایت کرتا ہے:

آئندہ و گزشتہ تمنا و حسرت است
یک کا شکہ بود کہ بھد جا نوشتہ ایم

اپنی زندگی کا حاصل اس شعر میں بیان کرتا ہے:

در چچ نسخہ معنی لفظ امید نیست
فرہنگ نامہ ہای تمنا نوشتہ ایم

فرہنگ، بیاض و فہرست جیسے الفاظ ان کے قصیدوں میں فراوانی سے نظم ہوئے ہیں۔

ہم سینہ از بلائی جفا پیشہ دلبراں
فرہنگ کار دانی، بیدار روزگار

ہم دیدہ از ادای مغاں شیوہ شاہداں
فہرست روزنامہ اندوہ انتظار

جس نے محبوب پر مسلسل سجدے کے سبب 'پیشانی پر سجدے' کی تحریر دیکھی تھی وہ اس پیشانی پر اب سلوٹیں اور شکنیں دیکھتا ہے۔ شرع بطرز تشکر کہتا ہے:

وہ مری چین چین سے غم یہاں سمجھا
راز مکتوب بہ بے ربطی عنوان سمجھا

سمجھ دار لوگ عاشق کی پیشانی دیکھ کر ہی اس کا غم و اندوہ سمجھ جاتے ہیں کہ رنج و غم نے ان کی
آزردگی کو ان کی شکن آلود پیشانی پر مبہم لکیروں کی صورت میں لکھ دیا ہے جن سے اس کے دل کا
انتشار ظاہر ہوتا ہے (اس میں سرنوشت کا تصور بھی شامل ہے) اس سے زیادہ بڑا اثر شعریہ ہے:

مرگ مکتوبی بود کو راست عنوان زیستن

یہ حروف کی حامت کا بے حد خلا قائم استعمال ہے جو صرف غالب جیسے عظیم شاعر ہی کے یہاں مل
سکتا ہے۔

غالب مختلف حروف کی اشیاء سے تشبیہ دینے میں بھی ماہر ہیں کہ صدیوں سے الف
محبوب کے قد کا، دال ابوہی وحدت اور بے مثل ہونے کی حامت رہا ہے۔ جیم، دال اور ارام
محبوب کے زلف و کاکل کے مدلول ہیں۔ سین دانت پر اور نیم دہن تک پر اس صورت میں
داومت کرتا ہے؟ ب یہ حضرت محمدؐ کے نام یا ان کے مرتبے سے متعلق نہ ہو۔ حروف کے پھیلنے کی یہ
روایت جو اسلامی شاعری سے مخصوص ہے غالب کے یہاں بھی کم نہیں ہے۔ اس کی ایک عمدہ مثال
کلکتہ جاتے ہوئے لکھنؤ میں مختصر قیم کے اسباب کے متعلق اشعار کے ایک مصرعے میں ملتی ہے

جادو رہ کشش کاف کرم ہے ہم کو

شاعر نے بے حد ہوشیاری سے انظار کرم کے کاف پر اپنے مرکز کا مقبضہ لکھنؤ کے مدلول سفر سے کیا
ہے۔ فارسی شعراء کاف کرم کی ترکیب سے واقف تھے۔ سین غالب کا مندرجہ ذیل خیال بہت
انہما ہے:

ظالم ہم از تہاد خود آزاری کشد

بر فرق ارہ ارہ تشدید بودہ است

تشدید کی شکل بھی ارہ کی طرح ہوتی ہے جو آڑہ پر لگی ہوتی ہے اس طرح ارہ خود ایک آڑہ
(تشدید) کے خطرے کی زد پر ہے۔ غالب نے شعر میں دو بار دو سے زیادہ حروف کو الگ الگ لکھ
کر کسی شے کی طرف اشارہ کرنے کے روایتی طریقے کو بھی استعمال کیا ہے۔ ایک کلاسیکی فارسی
شاعر کہتا ہے کہ:

آں و ہن و زلف و قد مستقیم
راست بگویم الف و لام و میم

ان تینوں حروف کو ملانے سے 'الم' بنتا ہے اور اس کے ساتھ ہی یہ قرآن کی دوسری سورت کے ابتدائی حروف بھی ہیں (یعنی 'الم')۔ اسی طرز میں غالب کہتے ہیں:

بر وعدہ فردا چہ خیم دل کہ ز دیروز
در حلقہ میم و شکن طرہ لامست

قرآن کی زبان میں فردا روز جزا ہے، جب کہ دیروز فارسی شعرا کی زبان میں روز الست ہے۔ جب خدا نے دنیا میں آنے والی تمام مخلوقات سے خطاب کرتے ہوئے کہا تھا: "اَلْهٰتُ بِسُوْبِكُمْ" شعرا کے مطابق اسی دن آدمی کا مقدر بھی طے ہو گیا تھا۔ غالب کی قسمت یہ تھی کہ لفظ میم جو محبوب کے ذہن مختصر کی علامت ہے اور حرف 'لام' جو زلف محبوب پر دلالت کرتا ہے، کا مطالعہ کرتا رہے۔ دونوں لفظ ملا کر لکھیں تو لفظ "مل" بنتا ہے۔ اس میں مرزا کی ایک خاص کمزوری کی طرف بھی بہت لطیف اشارہ ہے۔

ایک حرف پر ایہام عام طور سے غالب کی مذہبی شاعری میں ملتا ہے۔ وہ لفظ الف سے مضمون پیدا کر سکتے ہیں جو ان کے اشعار میں اکثر الف صیقل کی ترکیب میں آیا ہے جسے چاک گریباں کے ساتھ نظم کیا گیا ہے۔ دونوں صورتوں میں یہ خدا کی احدیت اور اس کی وحدانیت کے تصور کی ترسیل کے لیے لایا گیا ہے۔ متصوفانہ شاعری اور دینیات میں حرف 'الف' خدا کی احدیت کی علامت ہے۔

'لام' عام طور پر قربت، محبت اور بغل گیر ہونے کے لیے آتا ہے۔ اس لیے جب غالب کہتے ہیں کہ انھوں نے اس زمانے میں فنا کی تعلیم حاصل کر لی تھی جب مجنوں ابھی مکتب میں ام الف سیکھ رہا تھا:

فنا تعلیم درس بنودی ہوں اس زمانے سے
کہ مجنوں لام، الف لکھتا تھا دیوار دبستاں پر

شعر کا مضمون مجنوں کے متعلق اس دیرینہ قصہ پر قائم ہے کہ مجنوں لیلیٰ کے مکتب میں پڑھتا تھا، جہاں اس کی محبت میں اس نے دیوانگی اور اپنے محبوبہ کی تلاش میں صحراؤں کی گرد چھاننے کا سبق پڑھا۔ شاعر کا دعویٰ ہے کہ تعلیم فنا میں وہ اس سے مقدم ہے۔

’لا’ روایتی انداز میں حضرت علیؑ کی تلوار ذوالفقار سے بھی مشابہ نظم کیا گیا ہے۔

واں تیغ دوسرکز اثر شرک زدہ ای
بر کوکبہ کفر زند صاعقہ لا
چوں طرح شود بالف صیقل ایماں
در دیدہ توفیق وہ جلوه الا

الف صیقل لو ہے کو چمکانے والوں کی ایک اصطلاح ہے خدا کی وحدت کی تصدیق لا کی تلوار سے ابھرتی ہے جو کفر کے سر کاٹ دیتی ہے اور برق کی طرح خدا کے علاوہ ہر شے کو جلا دیتی ہے۔ لا کی برق سے تشبیہ جو غالب حضرت علیؑ کے مدحیہ اشعار میں نظم کرتے ہیں۔ بنارس سے متعلق ان کی خوب صورت مختصر مثنوی میں بھی موجود ہے۔ اس مثنوی کے اختتام پر وہ بت شکن اور اا کہنے کی ضرورت پر زور دیتے ہیں:

بگو اللہ و برق ماسوا شو

خدا کے علاوہ ہر چیز کو ختم کرنا پیغمبرانہ جوہر ہے جس کا سب سے واضح اظہار اسلامی عقائد میں ہوا ہے اور اس اعتبار سے صوفی کا مقصود بھی ہے جو خدا کے علاوہ کچھ نہیں دیکھتا اور زمان و مکان کو اس کا مشابہ تصور کرتا ہے اور جو صرف اس وقت حقیقی ہیں جب تک وہ اس پر منحصر ہیں اس لیے وہ دعا کرتا ہے:

محو کن نقش دوئی از ورق سینہ ما

ای نگاہت الف صیقل آئینہ ما

یا وہ قدیم صوفی مقولہ ”جاروب اا“ (یعنی غی کا جاروب) استعمال کرتے ہیں تاکہ دوئی کے تمام نشانات دنیا سے مٹا دیے جائیں۔

الف اور میم یا ’اا‘ اور ’اا‘ کا یہ ایہام جو ہر مسلمان شاعر کے لیے مذہبی تعبیرات سے پُر ہے، قاری پر غالب کے مذہبی تصورات کی وسیع دنیا کا باب واکرتا ہے۔ الف اور میم کی ایک ذہانت آمیز مثال غالب کے تیسرے قصیدے میں ہے۔ یہاں غالب ایک کلاسیکی روایت نظم کر رہے ہیں جس کے مطابق خدا نے فرمایا: انا احمد بامیم یعنی احد۔ یہ روایت سوطا اور رومی کے زمانے سے بار بار نظم کی جا رہی ہے۔ غالب نے خود بھی (مثنوی نمبر ۶) میں اس میم کے لیے میم امکان کی ترکیب استعمال کی ہے۔ یعنی امکان کی میم یا وجود کے ممکن کی میم، یعنی خدا کے وجود

واجب کے مقابل 'میم' مخلوق یا وجود ممکن کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس طرح میم مخلوق کا حرف ہے جس میں محمد سب پر مقدم ہیں:

میم امکاں اندر احمد منزویست
چوں ز امکاں بگذری دانی کہ چیست
باید نشست میم ز احمد فرا گرفت
کاں میم اسم ذات نبی راست پرده دار
ہر کہ بہ یمن معرفت ذات احمدی
میم از میانہ رفت واحد گشت آشکار
بی پرده بنگر از الف اللہ جلوه گر
وز حاو دال شمر و دریاب ہشت و چار

حروف کی یہ متصوفانہ سریت مسلمان صوفیوں میں کافی عرصے سے مقبول ہے لفظ احمد کی میم کو منہا کر دینے کے بعد احد بمعنی ایک ہو جاتا ہے۔ اس کے پہلے حرف الف جس کا عدد ایک ہے، ہمیشہ مطلق اور واحد خدا کی عداست سمجھا جاتا ہے۔ بقیہ حروف میں 'ح' کے عدد آٹھ اور دال آٹھ عدد چار ہیں جس کی میزان بارہ شیعہ اماموں کی تعداد ہے۔ اس طرح پیغمبرؐ کے اسم گرامی احمد کا (۱) الف خدا کی طرف اشارہ کرتا ہے (۲) میم مخلوق کے شروط وجود اور (۳) 'ح' اور 'ذ' کے اعداد کا میزان شیعہ اماموں کی تعداد کی طرف اشارہ کرتا ہے جو دنیا میں محمد کی روشنی پھیلاتے ہیں۔

غالب کی شاعری میں کہیں کہیں فن مصوری کی طرف بھی اشارے ملتے ہیں وہ محبوب سے کہتے ہیں کہ وہ مصوری کا فن سیکھ رہے ہیں تاکہ محبوب سے ملاقات کی کوئی تقریب ہاتھ آئے۔

انھوں نے بار بار اپنی شاعری کا مقابلہ رنگین تصویروں سے کیا ہے۔ وہ شعر کہے یا نہیں جس میں انھوں نے اپنی فارسی کورنگین اور اردو شاعری کو بیرنگ کہا ہے۔ انھوں نے اس مضمون کو غزل کے بعض اشعار میں تفصیل سے بیان کیا ہے۔ یہاں بہادر شاہ ظفر کو مخاطب کرتے ہوئے کہتے ہیں:

فارسی بین تا بدانی کا اندر اقلیم خیال
مانی وارژنم و آں نسخہ ارتنگ منست

فارسی شعراء مائی کو عظیم مصور تصور کرتے ہیں۔ اس کی عظمت کی بنیاد مشرقی ترکستان یا مغربی چین میں مئے نہایت خوب صورت اور فراوانی سے مزین اس کے خطوط ہیں۔ اسلامی شاعری کے مطابق ارژنگ چین میں دوسرنگ ہے جہاں مائی نے گوشہ نشینی اختیار کر لی تھی اور اپنی اس تنہائی کے زمانے میں اس نے سرنگ کی دیواروں پر نقش و نگار بنائے۔ یقیناً اگر شاعر اپنے محبوب کو آغوش رقیب میں دیکھتا ہے تو اسے اس منظر کی تصویر کشی کے لیے مائی سے موقلم کے بجائے مور کے پاؤں کی ضرورت ہے۔ مور کے پاؤں ہمیشہ اس خوب صورت پرندے کے رسم کا سب سے بد صورت حصہ تصور کیے جاتے ہیں:

نقش ناز بت طراز بہ آغوش رقیب
پائے طاؤس پئے خامہ مائی مانگے

اس کے ذہن پر نقش بہت سے دور دوری شان نہ ہوگا

مع غیر تمناں تو نقش ورق ہوش مباد

نائب نے پروردگار کی عظمت (پروردگاری) کو کئی خوب اور یہ کہ مائی نے یونیس (کا بہت عجیب و غریب استعمال کیا ہے۔ ان کے نزدیک مینوں، دیوتیوں میں سب سے بڑا مہدی یا تائب، اس کی حقیقت و نشان ہے کہ محبت اور شوق بھی ثروت اور سرمایہ مائی کے نام آئیں ہوتے

شوق بہ ملک رقیب سر و سامان آکا

قیں تصویر کے یہ ہے میں جی عمریاں آکا

نائب نے ہر کیفیت و کمالات کو ایک بار میں ہی سمجھ لیا ہے، خواہ وہ کتنی ہی بڑی ہو

از سواد شب قدر ست مداوم بہ ودات

آساں صفحہ و انجم خط پاشان منست

یا وہ اپنی کبر سنی کی شکایت کر رہے ہوں:

اوراق زمانہ در نوشتیم و گذشت

در فن سخن یگانہ کشتم و گذشت

یہ اس کی افس اور بادقارش کا سچا اظہار ہے جو اپنی قدر سے واقف تھا اور جو یک وقت مایوس اور پُر امید تھا۔

ہر حرف اپنے کاغذی پیرہن میں عظیم کاتب کا شاکی ہے اور اس کے باوجود ہر حرف منفرد ہے اور کسی دوسرے لفظ سے بدلا نہیں جاسکتا۔ وہ شاعر جو ہر جگہ تقدیر کا لکھا ہوا دیکھتا ہے اور خود کو اس تحریر کا حصہ تصور کرتا ہے صرف وہی یہ شعر کہہ سکتا ہے جس میں حروف کی شکایت کی بازگشت سنائی دیتی ہے:

یارب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے

لوح جہاں پہ حرف مکرر نہیں ہوں میں

یقیناً وہ ایسا حرف نہیں تھا۔ کاتب ازل نے اسے مسلم ہندوستان کے تاریک عہد اور مستحکم نظام کے زمانہ زوال کے اس سیاہ کاغذ پر نقش کیا تھا جس میں خود ان کی زندگی پیوست تھی۔ لیکن وہ بلاشبہ سب سے دل نشیں اور چمپیدہ لفظ تھا جسے خط تقدیر نے عالمی شاعری کے دیوان میں لکھا۔

مترجم: قاضی افضال حسین



غالب کا ذوقِ نظارہ

جمالِ یاقی نقطہ نظر سے کلامِ غالب کا مطالعہ دو مختلف سطحوں پر کیا جاسکتا ہے۔ ایک تو یہ کہ غالب کا تصورِ حسن کیا ہے؟ وہ کن اشیا اور مظاہر میں حسن کا ادراک کرتے ہیں؟ نیز یہ کہ ان مظاہر کے کون سے پہلو ان کے احساسِ جمال کو زیادہ مہمیز کرتے ہیں۔ مطالعے کی دوسری سطح یہ ہو سکتی ہے کہ خود قاری کلامِ غالب میں کن عناصر سے لطف اندوز ہوتا ہے اور شعری اظہار کے کون سے وسائل اسے جمالِ یاقی تجربے سے ہمکنار کرتے ہیں۔

دیوانِ غالب میں شاعر کا مخصوص پیرایہ اظہار سب سے پہلے توجہ کا مرکز بنتا ہے۔ وہی مضامین اور موضوعات جو دوسرے شعراء نظم کر چکے ہیں، یا غالب کے معاصرین نظم کرتے ہیں، غالب انہیں بالکل انوکھے پیرائے میں بیان کرتا ہے۔ قدیم کا مضمون ہو، چشم و ابرو کا، یا زلف و یار کا، یہ سب غالب کے تخلیقی تجربے میں یکسر نئے تلازمات کے ساتھ طلوع ہوتے ہیں۔ روشِ عام سے یہ انحراف اور پیرایہ اظہار کی یہ ندرت قاری کو حیرت زدہ کر دیتی ہے۔ ندرت کی یہ کارفرمائی کلامِ غالب میں تین سطحوں پر محسوس ہوتی ہے

- (۱) غالب کی نگاہ انتخاب عام مظاہر میں بھی انوکھے زاویوں کی تلاش کی خواہش ہے۔
- (۲) غالب کا تخلیقی ذہن نئے زاویوں میں تلازمات و انسلالات کا نیا سلسلہ خلق کر دیتا ہے۔

(۳) اور غالب اپنے تجربات کو لفظوں کے یکسر نئے لباس میں قاری کے سامنے پیش کرتے ہیں۔

ندرت اور انوکھے پن کی یہ حاوی فضا قاری کے لیے ایسا تجربہ ہے جس سے وہ بہ قدرِ ذوق لطف

اندوز ہوتا ہے۔ پیرایہ اظہار میں ندرت کے لیے غالب کی سب سے پسندیدہ تدبیر تو یہی ہے کہ جذبے اور احساس سے وابستہ صورت حال میں بھی تعقل اور فکر کا عنصر شامل کر دیتے ہیں جس کی وجہ سے اشعار کا رد عمل فوری اور شدید ہونے کے بجائے آہستہ اور دیرپا ہوتا ہے۔ تفکر کے اسی عنصر کی وجہ سے شعر رفتہ رفتہ قاری پر منکشف ہوتا ہے اور پیچیدگی کا ایک مخصوص Pattern بناتا ہے۔ جذبے اور احساس کی بنیاد پر تعمیر کیا گیا عقل کا یہ نگار خانہ قاری کے لیے ایک جمالیاتی تجربہ ہے۔ جیسے جیسے شعر کی پیچیدگی کھلتی ہے، معنی کی نئی سطحیں دریافت ہوتی رہتی ہیں۔ چنانچہ غالب جب اظہار کی نارسائی کا ذکر کرتے ہیں تو دراصل وہ شعری تجربے کی پیچیدگی اور لطافت کا بیان کرتے ہیں کہ زبان و بیان پر کتنی ہی دسترس کیوں نہ ہو غایت لطافت اور پیچیدگی کی وجہ سے شعری تجربے کی تمام جہات پورے طور پر گرفت میں نہیں آتیں۔ اظہار کی نارسائی کا شدید احساس ملاحظہ ہو:

زلفِ خیال نازک و اظہار بے قرار یارب بیان، شانہ کش گفتگو نہ ہو
نہ بندھے تشنگی شوق کے مضمون غالب گرچہ دل کھول کے دریا کو بھی مائل باندھا
اسد ہر جاخن نے طرح باغِ تازہ ڈالی ہے مجھے رنگ بہار ایسی ہی بیدل پسند آیا

ان اشعار میں جہاں غالب نے تشنگی شوق کی بے پایانی کا بیان کیا ہے وہیں بہار ایجاد کی بیدل کے پردے میں اپنی غیر معمولی قوتِ ایجاد کی طرف بھی قاری کو متوجہ کیا ہے۔ خیال کی نزاکت اور اظہار کی نارسائی کے درمیان کشمکش کا یہ منظر اپنے آپ میں ایک خوشگوار تجربہ ہے۔ مذکورہ اشعار میں اس حقیقت کی طرف بھی اشارہ موجود ہے کہ کسی خارجی معروض کی تصویر کشی یا محاکات کے بجائے غالب کی دل چسپی نئی تصویریں ایجاد کرنے اور نیا منظر خلق کرنے میں ہے۔ تشنگی شوق یا زلفِ خیال کی نزاکت و نازکی کی ایسی صفت ہے جو کسی بھی خارجی حوالے سے بے نیاز ہے۔ وہ بہار کا ہو بہو نقشہ پیش کرنے کے بجائے بہار ایسی دی کا گرویدہ ہے اور اپنی خنِ سنجی سے باغِ تازہ کے نئے نئے رنگ دکھاتا ہے۔ یہیں یہ حقیقت بھی واضح ہو جاتی ہے کہ غالب اپنے کلام کی بنیاد خارجی اور اس مظاہر کے بجائے ذہنی تصورات (Ideas) پر رکھتا ہے جس کا نتیجہ یہ ہے کہ ذہنی حوالوں سے آزاد ہونے کے سبب غالب کا خیال تصور، قاری کی فہم و ادراک کے مطابق مختلف پیکروں میں ڈھل سکتا ہے۔ غالب کی شاعری میں حسن کے بیشتر مظاہر مرئی اور مادی اجسام کے بجائے تصورات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ جہاں کہیں غالب نے اپنے شعری محرکات کا

ذکر کیا ہے وہاں فکر، تصور اور اندیشے کے الفاظ کلیدی کردار ادا کرتے ہیں۔ تخلیقی عمل سے متعلق غالب کے یہ اشعار ان کے طریقہ کار پر بھی روشنی ڈالتے ہیں۔

ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گرا اندیشے میں
آگینہ تندی صہبا سے پگھلا جائے ہے

ہوں گرمی نشاط تصور سے نغمہ سنخ
میں عندلیب گلشن ناآفریدہ ہوں

ہجوم فکر سے دل مثل موج لرزے ہے
کہ شیشہ نازک و صہبائے آگینہ گداز

غالب نے نشاط تصور کے لیے گرمی کی صفت استعمال کر کے لمسی پیکر کی مدد سے 'اندیشے' اور 'تصور' کو قاری کے حواس سے قریب تر کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اس کی مختلف جہات بیک وقت قاری کی گرفت میں نہیں آتیں۔ یعنی گرمی سے وابستہ نشاط کی کیفیت یا 'صہبائے تصور' کی تندی اور گداز، کسی ایک لمحے میں ایک مرکز پر بہ مشکل یکجا ہوتے ہیں۔ غالب کا امتیاز یہ ہے کہ وہ نازک سے نازک خیال کو لطیف تر انسلکات کے ساتھ پیش منظر میں ابھار دیتے ہیں۔ ایسی مثالیں غالب کے کلام میں بکثرت موجود ہیں جہاں حسن کا سرچشمہ گرمی، اندیشہ، ہجوم فکر یا نشاط تصور ہے۔

علمائے جمالیات نے مظاہر حسن سے لطف اندوز ہونے کے لیے جو شرائط مقرر کی ہیں ان میں شخصیت کے حصار سے آزادی، ایک اہم اور ضروری شرط ہے۔ قاری / سامع کی ذاتی پسند و ناپسند، یا جذباتی سطح پر کسی نوع کی وابستگی جمالیاتی تجربے سے وابستہ کیفیت کو مجروح کر دیتی ہے۔ من و تو کی قید سے بلند ہونا اور ہر طرح کی وابستگی سے آزاد ہو کر حسن کا تجربہ کرنا اگرچہ دشوار ہے لیکن حسن کی ماورائی لذت کا حصول، شخصی علائق سے دست بردار ہوئے بغیر ممکن بھی نہیں! غالب نے متعدد اشعار میں اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے بلکہ انہی اشعار سے اندازہ ہوتا ہے کہ غالب کو آپ اپنا غیر سمجھنے کا غیر معمولی ملکہ حاصل تھا۔ اس پس منظر میں درج ذیل اشعار کی معنویت اور بھی بڑھ جاتی ہے:

ہوں میں بھی تماشائی نیرنگ تمنا مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی برآوے

نے سرو برگِ آرزو، نے رہ درسم گفتگو اے دل و جانِ خلق تو ہم کو بھی آشنا سمجھ
ہاں وہ نہیں خدا پرست، جاؤ وہ بے وفا سہی جس کو ہودین دل عزیز، اس کی گلی میں جائے کیوں

غالب کے لیے فقط یہ احساس بہت ہے کہ محبوب اسے اپنا آشنا سمجھتا رہے۔ وہ نہ تو وصال کا
آرزو مند ہے نہ گفتگو کا، محبوب کو پانے کی خواہش سے بے نیاز، تعلق کی یہ نوعیت شعری تجربے کا
انوکھا پہلو پیش کرتی ہے۔ کبھی کبھی تو وہ ربطِ آشنائی سے بھی بے نیاز ہو جاتا ہے۔

نہیں نگار کو الفت نہ ہو، نگار تو ہے روانیِ روش و مستی ادا کہیے
نہیں بہار کو فرصت نہ ہو، بہار تو ہے طراوتِ چمن و خوبیٰ ہوا کہیے

حسن کی قدر اپنے آپ میں باعثِ نشاط ہے۔ غالب نگار کو پابندِ الفت کرنے کے بجائے فقط
منظرِ حسن ہونے کے سبب سرچشمہ حیات تصور کرتا ہے۔ منظر سے خود کو منہا کر لینے کی یہ صلاحیت
غالب کے تجربے کو نہایت بلندی پر پہنچا دیتی ہے۔

کلامِ غالب میں تخلیقِ حسن کی ایک ارتقائی صورت تو یہ تھی جو مذکور ہوئی کہ وہ حسن کو
مادی مطلق سے آزاد، تصور (Idea) اور فکر سے وابستہ کرتا ہے اور مظاہرِ حسن سے کسی یافت یا
مطلب برآری کا خیال بھی اُس کے دل میں نہیں گزرتا۔ یہ حسن کا ارفع و اعلیٰ تصور ہے، جو اپنی
تجربہ کے سبب ایک فلسفیانہ جہت رکھتا ہے۔ لیکن غالب کا مسلک یہ ہے کہ تصور کی سطح پر حسن کا
ادراک اگر ممکن نہ ہو تو محسوس مظاہر سے لطف اندوزی کا کم تر درجہ بھی روح کی بالیدگی کے لیے
بہت ہے۔ حسن سے ربط و تعلق کے سبب مادی کثافتوں کو بھی غالب اہمیت دیتے ہیں۔ چمن کی
شادابی اس لیے اہم ہے کہ جلوۂ بہار کو حواس کے لیے لائقِ ادراک بناتی ہے۔ معنی کو اصل حقیقت
سمجھنے کے باوجود وہ صورت کے منکر نہیں۔ غالب کی عظمت میں ان کے اس حقیقت پسندانہ
رویے کو بھی دخل ہے:

نہیں گر سرو برگِ ادراک معنی تماشاے نیرنگِ صورتِ سلامت

گر بہ معنی نہ رہی، جلوۂ صورت چہ کم است خمِ زلف و شکنِ طرفِ کلا ہے دریاب

لطف بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا

ان اشعار میں حسن کی ظاہری صورت سے لطف اندوزی کی ترغیب کے ساتھ ہی معنی حسن کی برتری بھی پیرایہ بیان سے عیاں ہے۔ حسن کی صورت پر اکتفا کرنا معنی حسن تک نارسائی کا آئینہ دار ہے۔

دیوان غالب میں ایسے اشعار کی تعداد بھی کم نہیں جن میں غالب نے انسانی (نسوانی) حسن کے تئیں اپنے رویے کا اظہار کیا ہے۔ محبت کے دہاوی جذبے پر مبنی ان اشعار سے محبوب کی کوئی خارجی تصویر نہیں بنتی بلکہ اکثر تو یہاں بھی محبوب کا خارجی پیکر ایک تصور میں تحصیل ہو جاتا ہے۔ اس نوع کے اشعار میں غالب کا طریقہ کار یہ ہے کہ حسن کی تفصیلات بیان کرنے کے بجائے وہ اپنے رد عمل کا ذکر کرتے ہیں، اب قاری کا منصب یہ ہے کہ اس رد عمل کی روشنی میں وہ تصویر کے خطوط خود ہی مکمل کر لے۔ اس عمل میں ذکار کے ساتھ ساتھ قاری کا خیال بھی سرگرم عمل ہوتا ہے۔ اگر قاری کا ذہن بیدار نہیں تو وہ نہ محبوب کے حسن سے لطف اندوز ہو سکتا ہے اور نہ ہی اس نقش کی تعمیر میں ذکار کی ہنرمندی سے۔ درج ذیل اشعار میں محبوب کی تصویر میں مناسب رنگ بھرنا قاری کا وظیفہ ہے:

تمثال میں تیری ہے وہ شوخی کہ بھد ذوق آئینہ بہ انداز گل آغوش کشا ہے

الجتے ہو، تم اگر دیکھتے ہو آئینہ جو تم سے شہر میں ہوں، ایک دو تو کیوں کر ہو

اسد ٹھنڈ قیامت و متوں کا وقت آرائش لباس نظم میں بالیدن مضمون عالی ہے

تو اور آرائش خم کابل میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

ہے صائقہ و شعلہ و سیلاب کا عالم آنا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں، گواہی

ان اشعار میں محبوب کے حسن یا جسم کی کوئی خوبی بیان کرنے کے بجائے خود قاری کو اپنے طور پر حسن کا پہلو دریافت کرنے کی دعوت دی گئی ہے۔ محبوب آئینے کے سامنے کیا کچھ دیکھتا ہے اور کیوں الجھتا ہے؟ اس کا تعین قاری کی قوت تخیل سے وابستہ ہے۔ اسی طرح متکلم کا اندیشہ ہائے دور دراز محبوب کے حسن کی جانب فقط ایک مبہم اشارہ ہے۔ آئینہ محبوب کے لیے اپنی

آغوش بانداز گل وا کر دیتا ہے۔ محبوب میں شوخی کا یہ عنصر اس کا کوئی متعین پیکر خلق نہیں کرتا بلکہ قاری خود محبوب کی ایک ذہنی تصویر بنا لیتا ہے۔ آئینے میں گل کا انداز اس وجہ سے ہے کہ محبوب کا بدن گل کی طرح رنگین، نرم اور کھلا ہوا ہے اس لیے بدن کا عکس آئینے کو گل کی آغوش میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اس نوع کے اشعار میں کسی موجود معروض کی محاکات یا تصویر کشی کے بجائے غالب لطیف اشعار کی مدد سے قاری کے تخیل کو بھیجنا کرتے ہیں اور تصویر کا نقش قاری کے ذہن میں از خود صورت پکڑنے لگتا ہے۔ کلام غالب میں ایسے اشعار کی تعداد کم نہیں جن میں محبوب کے حسن کی تعین سے ریزہ کپکپ گیا ہے اور اس عدم تعین کے سبب خوبی کی جہات الامداد ہوئی ہیں۔ ایسے موقعوں پر قاری کا تخیل اپنے جمالیاتی ذوق اور استعداد کے مطابق محبوب کے پیکر میں رنگ بھر لیتا ہے۔

کلام غالب میں مظاہر فطرت کا بیان، تخیل حسن کا قیصر، اہم سرچشمہ ہے۔ منظر فطرت میں باغ کا منظر، پھولوں کا کھلنا، رنگوں کی کثرت، جوش بہار اور نغمہ جو بہار غالب کے پسندیدہ مظاہر ہیں لیکن کیفیت یہاں بھی وہی ہے جو سطور بالا میں مذکور ہوئی کہ منظر کے بیان میں محاکات کے بجائے بہار ایجاد کی کارنگ غالب ہے۔ غالب کی یہ چمن بندی اس کے باطن سے جوش نمو حاصل کرتی ہے۔ اگرچہ غالب کا مسلک تو یہی ہے کہ لطف اندوزی جہاں سے بھی ہو اور جس قدر بھی ہو، مطلوب اور پسندیدہ ہے۔ شاد کار زندگی کی عداوت ہے، اس نشاط کے لیے غالب نے جن سرچشموں سے کسب فیض کیا ہے، ان میں فطرت کا حسن ایک اہم سرچشمہ ہے۔ کثرت نظارہ غالب کے نزدیک تنگ نظری اور افسردہ دلی کا مداوا بھی ہے۔

حسد سے دل الٹا افسردہ ہے رزم تماشا ہو کہ چشم تنگ، شاید کثرت نظارہ سے ہو

نشہ رنگ سے ہے واشد گل مست لب بند قبا باندھتے ہیں

نشہ ہاشد اب رنگ و ساز ہا مست طرب شیش سے سرو سبز جو بہار نغمہ ہے

درکار ہے شگفتن گلہائے عیش کو صبح بہار پہ مینا کہیں جسے

رنگِ شکستہ صبح بہارِ نظارہ ہے یہ وقت ہے شگفتن گلہائے ناز کا

وہی اک بات ہے جو یاں نفسِ واں غمتِ گل ہے
چمن کا جلوہ باعث ہے مری رئیسِ نوائی کا

فشارِ تنگیِ خلوت سے بنتی ہے شبنم صبا جو غنچے کے پردے میں جا نکلتی ہے

دیکھ کر تجھ کو چمن بسک نہو کرتا ہے خود بخود پہنچے ہے گل، گوشہٴ ستار کے پاس

چار موج اٹھتی ہے طوفانِ طرب سے ہر سو موجِ گل، موجِ شفق، موجِ صبا، موجِ شراب

موجِ گل سے چراہاں ہے گزر گاہِ خیال ہے تصور میں ز بس جلوہ نما موجِ شراب

ان اشعار میں منظرِ فطرت کو پیش منظر میں نمایاں کیا گیا ہے لیکن ساتھ ہی فکر کا کوئی نیا پہلو یا شعری تجربے کی کوئی انوکھی کیفیت فطرت کے اس منظر میں ارتعاش پیدا کر دیتی ہے۔ منظرِ فطرت کا یہ بیان، محسوس مظاہر کے حسن سے وابستہ، ذہنی انبساط کو گرفت میں لینے کی کوشش ہے بلکہ غالب نے جوشِ بہار، نقشہٴ رنگ اور گلہائے ناز کے ان پہلوؤں کو بھی نمایاں کر دیا ہے جن کا ادراک حقیقی مظاہر میں دشوار تھا۔ خلوتِ گل میں صبا کا ناوقت گزرنا، پھولوں کو عرقِ آلود کر دیتا ہے۔ تنگیِ جا کے سبب یہاں صبا کا گزر بھی بار ہے اور فشار کے سبب پھولوں کا پسینہ بہ صورتِ شبنم نمودار ہو جاتا ہے۔

منظرِ فطرت کے بیان میں غالب کے یہاں دو باتیں خصوصیت سے لائقِ توجہ ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ اس قسم کے بیشتر اشعار کی بنیاد انھوں نے حسنِ تعلیل پر رکھی ہے۔ واقعات یا کیفیات کی خوب صورت اور شاعرانہ وجہ بیان کر کے شاعر نے تخیل کی غیر معمولی قوت کا ثبوت دیا ہے۔ تعلیل کا حسنِ تخیل کی قوت سے وابستہ ہے۔ یہ ملکہ شاعر میں جس قدر زیادہ ہوگا اسی قدر حسن کا پہلو پیدا کرنے میں وہ کامیاب ہوگا اور دوسری لائقِ توجہ بات یہ ہے کہ غالب نے فطرت کے بیان میں جوشِ نمودار و فورِ رنگ کے ساتھ تحرک کی کیفیت کو اہمیت دی ہے۔ رنگوں کی ایسی کثرت اور جذبے کا ایسا دُور ہے کہ کہیں سکون و قرار نہیں۔ نشاط کی کیفیت پورے منظر پر حاوی

ہے۔ محبوب کو دیکھتے ہی جوشِ نمو سے گل از خود اس کے دستارِ رنگ جا پہنچتا ہے۔ بہار میں رنگوں کی ایسی کثرت اور ان میں اتنی شوخی ہے کہ پھول نقشہ رنگ سے بے خود ہو کر گریباں چاک کر لیتے ہیں۔ ہنگامہ بہار کے اس جشن میں گلہائے ناز کے کھلنے کے اپنے الگ مطالبات اور مخصوص اوقات ہیں۔ صبح کا وقت جو بہار کو مزید دل کش بنا دیتا ہے، گلہائے ناز کے کھلنے کا وقت ہے۔ رنگِ گل کی سُرخِی اور شوخی، سپیدی صبح کے سبب معتدل ہو کر اور بھی دلآویز ہو جاتی ہے۔ غرض غالب نے فطرت کے حسن کے جتنے پہلو اور اس حسن سے وابستہ جتنی کیفیات اپنے مختصر دیوان میں پیش کی ہیں اردو کے دوسرے شاعروں کے یہاں کیاب ہیں۔ ہر شعر میں وہ فطرت کا ایک نیا پہلو بے نقاب کرتے ہیں اور قاری کو احساس دلاتے ہیں کہ وہ فطرت کے جلووں سے کس قدر بے خبر ہے۔ ذوقِ نظارہ ہو تو ’صد جلوہ رو بردے‘۔

غالب کا احساسِ جمال اور اس احساس کے امتیازات اس وقت اور بھی نمایاں ہو جاتے ہیں جب وہ محبوب کے بدن یا اس کے مختلف اعضا کا بیان کرتے ہیں یا جب معاملہ بندی کے مضامین نظم کرتے ہیں۔ ان اشعار میں جہاں محبوب کا حسن نمایاں ہوتا ہے وہیں غالب کی شخصیت کے بھی بعض پہلو روشن ہوتے ہیں اور اندازہ ہوتا ہے کہ محسوس مظاہر میں بھی حسن کے ادراک کی سطح غالب کے یہاں کیا ہے اور کیا چیزیں اس کے لیے دشمنِ ایمان و آگہی ہیں۔ غالب کا عشق بنیادی طور پر ایک ایسی قوت ہے جو اس کی تخلیقیت کا سرچشمہ ہے اور اس کی رنگین نوائی کا سبب ہے۔ اس کے نزدیک وصال، عشق کا مقصود اور اسکی منزل نہیں بلکہ تمنا کے مختلف رنگ، وصال سے زیادہ دل کش اور اہم ہیں:

ہوں میں بھی تماشا کی نیرنگِ تمنا
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی برآوے

لیکن جب کبھی غالب محبوب سے انسانی سطح پر معاملہ کرتے ہیں تو ادراکِ معنی کی بلندی سے اتر کر خالص زمینی سطح پر نیرنگ صورت کے تماشے بھی ان کے یہاں کم دلچسپ نہیں ہوتے۔ چناں چہ محبت کا وہ پہلو جو جنسی جذبے سے نشوونما پاتا ہے، کلامِ غالب میں اپنی تمام رعنائیوں کے ساتھ موجود ہے۔ وصال کی شب میں عاشق و معشوق کی کیفیت، بوس و کنار، جرأتِ اقدام، شوخی، بدن کی لذتیں، سب کچھ بہ طرزِ خاص کلامِ غالب میں موجود ہے۔ محبوب کے بدن سے وابستہ لذتوں میں بھی شاعر کا تخیل لطف کے کیا کیا پہلو تلاش کرتا ہے:

جب کرم رخصت ہے باکی وگستاخی ہے کوئی تقصیر، بجز خجالت تقصیر نہیں!

ہے وصل، ہجر، عالمِ تمکین و ضبط میں معشوق شوخ و عاشق دیوانہ چاہیے
اس لب سے مل ہی جائے گا بوسہ کبھی تو ہاں شوقِ فضول و جرأتِ زندانہ چاہیے

کرے ہے بادہ ترے لب سے سب رنگِ فراغ خطِ پیالہ سراسر نگاہِ گلچیں ہے

کیا خوب تم نے غیر کو بوسہ نہیں دیا بس پیپ رہو، تمارے بھی منہ میں زبان ہے

صحبت میں غیر کی نہ پڑی ہو کہیں یہ خو دینے لگا ہے بوسہ بغیر التجا کیے

دہانِ تنک مجھے کس کا یاد آتا ہے کہ شبِ خیال میں ہوسوں کا اثر دہاں رہا

مت پوچھ کہ یہ حال ہے میرا ترے پیچھے تو دیکھ کہ کیا رنگ ہے تیرا مرے آگے

ہم سے کھل جاؤ بہ وقت سے پرستی ایک دن ورنہ ہم چھینریں گے رکھ کر عذرِ مستی ایک دن
دھول دھپا اس سراپا ناز کا شیوہ نہیں ہم ہی کر بیٹھے تھے غالبِ پیشِ رستی ایک دن

ان اشعار کی روشنی میں بھی غالب کے محبوب کی کوئی واضح تصویر نہیں بنتی، البتہ عشق کے ماورائی تصور کے بجائے مادی سطح پر محبوب کے بدن سے غالب کی دل چسپی کا اندازہ یقیناً ہوتا ہے۔ ان اشعار میں جنسی جذبے کی کششِ ثقلِ عشق کو زمینی سطح سے اوپر نہیں اٹھنے دیتی۔ اس قسم کے اشعار میں غالب لفظی یا معنوی، کسی قسم کی تعقید کو روا نہیں رکھتے اور نہ ہی فکری تجرید سے کوئی پیچیدگی پیدا کرتے ہیں، چنانچہ ان اشعار میں بدنیت کی حاوی فضا انہیں پابِ گلِ رکتی ہے۔ کلامِ غالب میں جمالیاتی تجربے کی یہ بھی ایک مخصوص جہت ہے جو قاری کے حسرت زدہ دل کے لیے تسکین کا وسیلہ ہے۔ صورتِ حال اس وقت اور بھی واضح ہو جاتی ہے جب ان اشعار کے پہلو بہ پہلو محبوب کے پیکر سے متعلق وہ اشعار بھی پیش نظر ہوں جن پر جنسِ جذبے کی گرفت قدرے ہلکی ہے اور جو اپنی تجرید کے سبب غالب کے مزاج سے زیادہ ہم آہنگ ہیں۔ یہاں غالب کا مخصوص پیرایہ اظہارِ معنوی انسلالات اور تلازمات کی مدد سے دالالتوں کا نیا سلسلہ خلق کر دیتا ہے۔ محبوب

کے سراپا سے متعلق یہ اشعار اپنی فصاحت کے اعتبار سے کس درجہ منفرد ہیں:

جب تک کہ نہ دیکھا تھا قد یار کا عالم میں معتقد فتنہ محشر نہ ہوا تھا

ترے سرو قامت سے اک قد آدم قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

سایے کی طرح ساتھ پھریں سرو و صنوبر تو اس قد رعنا سے جو گلزار میں آوے

اسد انھما قیامت قاتلوں کا وقت آرائش لباس نظم میں بالیدن مضمون عالی ہے

ترے جواہر طرف کلمہ کوئی دیکھیں ہم اوج طالع لعل و گہر کو دیکھتے ہیں

رج کیا جوش صفا سے زلف کا اعضا میں عکس ہے نزاکت جلوہ اے خالم سیہ فی تری

ہو کے عاشق وہ پری رخ اور نازک بن گیا رنگ کھلتا جائے ہے جتنا کہ اڑتا جائے ہے

دل خون شدہ کشمش حسرت دیدار آئینہ بدست بہت بدست ہوتا ہے

یہ اشعار بھی محبوب کے سراپا، اس کے قد و قامت اور زلف کی کیفیت سے متعلق ہیں، لیکن یہاں عالم ہی دوسرا ہے۔ ہوا و ہوس کا گزر نہیں، محبوب کی تمکنت اور اس کا وقار، تصور میں بھی کسی قسم کی گستاخی یا پیش قدمی کی اجازت نہیں دیتا۔ بالواسطہ پیرایہ اظہار نے محبوب کی شخصیت میں عجب دلآویزی پیدا کر دی ہے کہ لعل و گہر بھی اس کی 'طرف کلمہ' میں جگہ پا کر اپنی قسمت کی بلندی پر نازاں ہیں۔ 'ہم اوج طالع لعل و گہر کو دیکھتے ہیں' ظاہری سطح پر تو لعل و گہر کی خوبی قسمت کا بیان ہے لیکن غالب نے اسے اپنی فن کاری سے محبوب کی درازی قامت کا خوب صورت کنایہ بنا دیا ہے۔ 'اوج' کا لفظ اپنے سیاق و سباق میں نئی معنویت اختیار کر لیتا ہے۔ اسی طرح 'لباس نظم' میں بالیدن مضمون عالی ہے، کابیرا پیرایہ بیان محبوب کی درازی قد کو پیش منظر میں ابھار دیتا ہے۔ مضمون عالی فقط مضمون شعر کی بلندی پر دلالت نہیں کرتا بلکہ 'عالی' کا محل استعمال کنایہ محبوب کے قد کی درازی کو بھی نمایاں کرتا ہے۔ ایسے موقعوں پر غالب کی تخلیقیت 'دل کھول کے دریا کو بھی ساحل

باندھتی ہے اور آسودہ نہیں ہوتی۔

غالب نے اکثر اشعار میں مناظر کے بیان کے لیے ایسا پیرایہ اختیار کیا ہے کہ صورت حال ایک تصویر کی طرح آنکھوں کے سامنے آ جاتی ہے۔ بھری اور سماعی پیکروں کی مدد سے یہ تصویر جمالیاتی تسکین کا وسیلہ ہیں۔ اس قسم کے اشعار میں غالب، منظر یا صورت حال کے ان خطوط کو خصوصیت سے نمایاں کرتے ہیں جن کے ذریعے قاری کا تخیل، تصویر کے باقی خطوط خود کھل کر لیتا ہے اور پورا منظر زندہ اور متحرک ہو جاتا ہے۔ شاعری کو مصوری میں تبدیل کرنے کا یہ عمل دراصل ان خطوط کی دریافت سے عبارت ہے جو تصویروں میں جان ڈال دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کے اشعار کو تصویروں میں ڈھالنے کے جتنے امکانات ہیں دوسرے شعرا کے یہاں مصوری کے یہ امکانات نظر نہیں آتے۔ یہ اشعار حواس کے ذریعے قاری کے ذہن میں ایک تصویر کی طرح ابھرتے ہیں:

نیند اُس کی ہے، دہخ اُس کا ہے، راتیں اس کی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو پر، پریشاں ہو گئیں

مجھے اب دیکھ کر ابر شفق آلودہ یاد آیا کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر

جس وہ گل نے کیا تھا داں چراغاں آجیو یاں رواں مڑگاں چشم تر سے خون تاب تھا

میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں

ہانگے ہے پھر کسی کو لب بام پر ہوس زلف سیاہ رخ پہ پریشاں کیے ہوئے
چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو سرے سے تیز دشنہ مڑگاں کیے ہوئے
اک نو بہار ناز کو تا کے ہے پھر نگاہ چہرہ فروغ سے سے گلستاں کیے ہوئے

ہے جوش گل بہار میں یاں تک کہ ہر طرف اڑتے ہوئے الجھتے ہیں مرغ چمن کے پاؤں

ان اشعار میں غالب کا قلم کسی مصور کا موقلم معلوم ہوتا ہے۔ یہ اشعار قاری کے ذہن تک آنکھوں کے راستے سے پہنچتے ہیں اور بے جان پیکروں کے بجائے زندہ کرداروں کی مانند مصروف عمل نظر

آتے ہیں۔ موسم بہار کی جو تصویر مثال کے آخری شعر میں ابھرتی ہے، حیرت انگیز ہے۔ حقیقی بہار میں بھی وہ جوش نمونہیں جو لفظوں سے بنے اس مرتعے میں موجود ہے۔ لفظوں کا یہ طلسم، شاعرانہ انداز بیان کے بجائے حقیقی منظر کا لطف رکھتا ہے بلکہ جوش بہار کی جو سرشاری یہاں ہے، حقیقی بہار میں بھی نہیں ہے۔ نیز یہ کہ غالب نے گل اور باغ کی شادابی کے بیان پر اکتفا کرنے کے بجائے 'مرغ چمن' کو پیش منظر میں رکھ کر تصویر کو ایک بامعنی بیانیہ میں تبدیل کر دیا ہے۔ اس طرح شعر میں بیک وقت تین کیفیتیں شامل ہو گئی ہیں۔ ایک تو فطرت کا حسن، دوسرے مصوری کا لطف اور تیسرے بیانیہ کی معنی خیزی۔ دراصل طائر و گل کے رسومیاں تلازمے نے اس مرتعے میں ایک نئی جہت پیدا کر دی ہے کہ جس طائر کے لیے گل تک رسائی بھی دشوار تھی اور صیاد سے لے کر چنیں تک صدمات و موانع تھے۔ وہ قفس میں افسردہ بیٹھا صبا کی راہ دیکھا کرتا تھا کہ گل نہ سہی، نکلت گل ہی سے دل بہلا لے گا، وہی طائر ہجوم گل میں گھر گیا ہے اور وصال کی سرشاری سے پاؤں گل ہے۔ شعر کی جمالیاتی کیفیت اس لیے بھی بڑھ گئی ہے کہ جس صورت حال کو مرغ چمن کے لیے پتھر باعث پریشانی دکھایا ہے وہی حقیقت اس کی زندگی کی سب سے بڑی راحت ہے۔ اڑتے ہوئے اچھتے ہیں مرغ چمن کے پاؤں ایسی لذت ہے جس سے نجات کا وہ مرغ چمن خواہش مند ہی کب ہے؟ چمن میں جوش گل کا منظر دیکھنے کے ساتھ ہی قاری مرغ چمن کی سرشاری اور نشاط و صل میں بھی غیر محسوس طور پر شامل ہو جاتا ہے۔

اس سیاق و سباق میں رنگوں سے غالب کی دل چسپی اور بھی معنی خیز ہو جاتی ہے۔ غالب کا مزاج، سکوں آشنا اور ہلکے رنگوں کے مقابلے میں شوخ رنگوں سے زیادہ ہم آہنگ ہے۔ رنگوں کا دُور اور نشے کی حدوں کو چھو لینے والی تیزی، غالب کی شاعرانہ شخصیت کے حاوی پہلو کو نمایاں کرتی ہے۔ بیشتر اشعار میں رنگوں کا دُور، تحرک سے ہم آمیز ہو کر 'موج' میں تبدیل ہو گیا ہے۔ رنگوں کی یہ کثرت غالب کے احساس جمال کو مزید شوخ اور رنگین بنا دیتی ہے۔

جو تھا سو موج رنگ کے دھوکے میں مر گیا اے وائے! نالہ لب خوں نوائے گل

سطوت سے تیرے جلوہ حسن غیور کی خوں ہے مری نگاہ میں رنگ اداے گل

فرش سے تاعرش و اں طوفاں تھا موج رنگ کا یاں زمیں سے آسماں تک سو خن کا باب تھا

ناگہاں اس رنگ سے خوں تابہ ٹپکانے لگا دل کہ ذوق کاوشِ ناخن سے لذت یاب تھا

نقشہ ہاشاداب رنگ و ساز ہامست طرب شیشہ سے سرو سبز جو بہارِ نغمہ ہے

نقشہ رنگ سے ہے دانشد گل مست کب بند قبا باندھے ہیں

دل خوں شدہ کشمکشِ حسرت دیدار آئینہ بدست بت بدست حنا ہے

یہ اشعار تو وہ ہیں جن میں رنگوں کی شوخی اور ان کا دفور تصویر کے منظر پر حاوی ہے۔ اگر ایسے اشعار بھی پیش نظر رکھے جائیں جن میں رنگ کا تغافل بہت نمایاں تو نہیں ہے لیکن تصویر میں رنگ شامل ہے اور تاثر کو ابھارنے میں اہم کردار ادا کرتا ہے تو دیوانِ غالب کا کم از کم ایک چوتھائی حصہ شامل میں پیش کیا جاسکتا ہے۔ رنگوں سے غالب کی یہ دل چسپی ان کی رنگین نوائی کے اہم محرکات میں ہے۔

کلامِ غالب کے اس مح کے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یہاں تنوع بہت ہے۔ حسن کے مظاہر سے سرسری گزرنے کے بجائے وہ دل کھول کر لطف اندوز ہوتے ہیں اور انوکھے زاویوں سے ان مظاہر کے نئے پہلوؤں کو منکشف کرتے ہیں۔ نئی بہار ایجاد کرنے کا موقع ہو یا حقیقی بہار میں نقشہ رنگ کی دریافت کا، غالب کا احساسِ جمال ہر موقع پر اپنی انفرادیت کا نقش قائم کر دیتا ہے۔ مظاہر حسن کو تنقیدی شعور کا حصہ بنانے اور نئے رنگ و آہنگ میں پیش کرنے کا جو ہنرمیزانوشہ کو آتا تھا، دوسرے کسی شاعر کو نصیب نہیں ہوا۔



آفتاب احمد خان

غالب کا آشوب آگہی

غالب نے جن اشعار نے میرے شعور کو اپنا مفہوم کریدنے پر اکسایا ہے، ان میں سے ایک شعرا وہ ہے جس نے اس مضمون کا عنوان لیا گیا ہے:

سے سے کسے ہے طاقت آشوب آگہی

کھینچا ہے عجز حوصلہ نے خط ایام کا

ماہیہ کے اعتبار سے میرے لیے اس شعر کا، 'حاصل' آشوب آگہی کی ترکیب تھی بلکہ یوں کہیے کہ وہ ذہنی کیفیت جو اس ترکیب کے ذریعے معرض اظہار میں آئی ویسے تو یہ ذہنی کیفیت آخری تجربے میں سنجیدہ ادب بالخصوص المیہ ادب کی بنیاد ہے اور دنیا کا شاید ہی کوئی بڑا ادیب اور شاعر ایسا ہو جو کسی نہ کسی قسم کے آشوب آگہی میں مبتلا نہ رہا ہو خواہ اس نے یہ اس الفاظ اس کا ذکر کیا ہے یا نہیں۔ ایک خاص قسم کا روحانی کرب تو خود تخلیقی عمل ہی کا حصہ ہے اور غالب کے ہاں اس کا احساس ایک سے زیادہ جگہ ملتا ہے۔ غالب کی ایک فارسی غزل کے مطلع میں تخلیقی فن کار کی تداش حسن و ہیئت کا اظہار ان الفاظ میں ہوا ہے:

دیدہ در آنکہ تا نہد دل بہ شمار دلبری

در دل سنگ بہ نگر و قصہ بتان آذری

اور اس تداش: تخلیقی فن کار کے دل و دماغ پر جو گزرتی ہے اس کی تصویر اسی غزل کے مطلع میں

یوں کھینچی ہے

بنی ام از گداز دل در جگر آتش چو سیل

غالب اگر دم سخن رہ بہ ضمیر من بری

غالب کے آشوب آگہی کے بارے میں مجھے اکثر یہ خیال آتا تھا کہ اگر انھوں نے اس ذہنی کیفیت کے احساس و ادراک کے بعد برملا اس کا ظہار بھی کیا ہے تو یہ امر بذاتِ خود غالب کی شخصیت اور اُن کے محسوسات و محرکات کے مطالعے کے سلسلے میں ایک گہری معنویت کا حامل ہے۔ اس شعر کے اندازِ بیان اور نفسِ مضمون سے اندازہ ہوتا تھا کہ غالب نے یہ شعر عمر کی ایسی منزل پر کہا ہوگا جب آدمی زندگی میں بہت کچھ دیکھنے اور جھیلنے کے بعد محاسبہ ذات کی طرف رجوع کرتا ہے مگر پھر معلوم ہوا کہ یہ شعر تونسہ حمید یہ میں موجود ہے جو ۱۸۲۱ء میں مرتب ہوا تھا جب کہ غالب کی عمر ۲۳ برس کی تھی۔ ۱۹۶۹ء میں بیاضِ غالب بخطِ غالب کی دریافت اور اشاعت ہوئی اور اس سے یہ ثابت ہوا کہ غالب نے تونسہ حمید یہ کی ترتیب سے پہلے بھی ایک نسخہ ترتیب دیا تھا۔ یہ بیاضِ تونسہ حمید یہ کی ابتدائی شکل ہے اور تونسہ حمید یہ میں شامل بہت سا کلام بیاض میں موجود ہے اور آشوب آگہی والا شعر بھی، بیاض کی سالِ تکمیل کے بارے میں غالب نے یہ ستم ظریفی کی ہے کہ ترقیے کی عبارت میں دن اور مہینے کی تاریخ تو لکھ دی ہے مگر ہجری سنہ کی جگہ بنا کر خالی چھوڑ دی ہے۔ تقویم کے ایک حساب اور بعض دوسری شہادتوں کی بنا پر مولانا امتیاز علی عرشی صاحب کا خیال ہے کہ یہ بیاض رجب ۱۲۳۱ھ مطابق جون ۱۸۱۶ء میں مکمل ہوئی جب کہ غالب کی عمر ۱۹ برس کے لگ بھگ تھی۔ ثار احمد فاروقی نے اس یادداشت کے پیش نظر جو بیاض کے ایک حاشیے پر درج ہے، یہ طے کیا ہے کہ یہ نسخہ ۱۸۱۹ء سے پہلے وجود میں آچکا تھا۔ مولانا غلام رسول مہر اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ اس نسخے کی تکمیل رجب ۱۲۳۶ھ مطابق اپریل ۱۸۲۱ء میں ہوئی یعنی تونسہ حمید یہ کی تکمیل سے صرف سات مہینے قبل۔ خواجہ منظور حسین کے خیال میں داخلی اور خارجی شواہد کی بنا پر وثوق سے کہا جاسکتا ہے کہ اس نسخے کی کتابت ۱۸۱۸ء سے پہلے تو ہرگز ممکن نہیں، یہ ممکن ہے کہ نومبر ۱۸۱۹ء اور مہر صاحب کی مجوزہ تاریخ اپریل ۱۸۲۱ء کے درمیان کسی تاریخ کو تکمیل کو پہنچی ہو۔

’نو دریافت بیاض‘ میں کچھ ایسی غزلیات اور اشعار بھی ہیں جو تونسہ حمید یہ میں شامل نہیں کیے گئے اگرچہ ان کی تعداد بہت کم ہے زیادہ تعداد ان غزلیات، قصائد اور اشعار کی ہے جو اس نسخے میں اضافہ ہوئے ہوں اور جن کی تعداد ہی سے نہیں بعض فنی اور معنوی خصائص سے بھی یہی امر قرین قیاس ہے کہ ان دونوں نسخوں کی تدوین کے درمیان سات مہینوں سے زیادہ کا عرصہ گزرا ہوگا بہر حال یہ عرصہ مہینوں کا تھا یا برسوں کا یہ مسئلہ محققین کا ہے، اتنی بات طے ہے کہ بیاضِ تونسہ حمید یہ سے قبل مرتب ہوئی اور یہ بلاشبہ غالب کا پہلا مجموعہ کلام ہے۔ خالص ادبی نقطہ نظر سے

میں گزارش کروں گا کہ بیاض میں بیدل کارنگ بہت گہرا ہے۔ متن شروع ہی علی المرتضیٰ اور حسن اور حسین کے بعد ابوالمعانی میرزا عبدالقادر بیدل کے نام سے ہوتا ہے مگر کلام کے نفس مضمون طرز احساس و ادراک اور اظہار و بیان کے وہ اسالیب جو بعد کو غالب کے ہاں زیادہ چمک اٹھے ہیں کہیں پیدا اور کہیں پنہاں صورتوں پر صاف جھلکتے دکھائی دیتے ہیں۔ نسخہ حمید یہ میں بیدل کا یہ رنگ ہلکا اور پھیکا پڑنے لگا ہے۔ یہاں غالب کی وہ منفرد آواز جس سے ہمارے کان خوب آشنا ہیں اپنے آپ کو پانے لگی ہے۔ اس مختصر سے عرصے میں اس قسم کے انقلاب کا رونما ہونا کچھ اس لیے تعجب کی بات نہیں کہ بڑا شاعر عموماً ابتدا ہی سے بڑا شاعر ہوتا ہے اور قطع منزل کے مرحلے بڑی سرعت سے طے کرتا ہے۔ انگریزی شاعر کیٹس پچیس چھبیس برس کی عمر میں اپنا کل سرمایہ بہار دنیا کو دے کر یہاں سے رخصت بھی ہو گیا تھا۔

مختصر یہ کہ بیاض، اگرچہ غالب کی نوعمری کے کلام پر مشتمل ہے مگر اس میں غالب کی شاعرانہ عظمت کی نشانیاں جا بجا بکھری پڑی ہیں۔ جیسا کہ میں نے عرض کیا بیاض اور نسخہ حمید یہ کے کلام میں ایک نین فرق بھی واضح نظر آتا ہے مگر یہ دونوں مجموعے غالب کی شاعری کے ایک ہی دور یعنی پہلے دور کی یادگار ہیں جو تقریباً دس سال کی مدت کو محیط ہے۔

آشوب آگہی والے شعر کے سلسلے میں دور کے تعین کی جو بحث کی گئی ہے وہ اس سوال پر غور کرنے کے لیے ضروری تھی کہ وہ کون سا آشوب آگہی تھا جس نے غالب کو بطور شاعر شروع دن ہی سے گھیر لیا تھا۔ اس الیہ احساس کی بنیاد اور نوعیت کیا تھی۔ اس بحث میں آگے بڑھنے سے پہلے یہ صراحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ یہ غالب کی بوقلموں شخصیت کا ایک پہلو تھا۔ آشوب آگہی کسی نہ کسی صورت میں عمر بھر غالب کے شامل حال رہا مگر اس ابتدائی دور میں نہ بعد کے کسی دور میں، غالب اس ذہنی کیفیت سے کہیں مغلوب نہیں ہوئے، ایک مستقل 'سوزِ دروں' کے باوجود غالب کے 'حسنِ طبیعت' اور 'ذوقِ جمال' نے کہیں ان کا ساتھ نہیں چھوڑا۔ کائنات کا حسن، قد و گیسو کا حسن، انسانی رشتوں کا حسن ہمیشہ ان کے لیے دل کش رہا اور زندگی سے ان کا تعلق خاطر بلکہ شیفتگی کا رشتہ ہمیشہ استوار رہا۔ گوئے کے لفظوں میں وہ دنیا میں بے مزہ مہمان بن کر نہیں رہے، وہ زندگی کے مسرت آمیز اور نشاط انگیز پہلوؤں کے تابناک ادراک و احساس سے نہ صرف یہ کہ کبھی محروم نہیں ہوئے بلکہ ہمیشہ اس کا بہت شگفتہ اظہار بھی کرتے رہے۔ آشوب آگہی میں ڈوب کے نکلے ہوئے اشعار کا ذکر تو بعد میں آئے گا لیکن الحال تو وہ ہرے بھرے اور

چہکتے بولتے اشعار سنئے جن میں نوجوان غالب کی حسنِ طرب اندوزی اور سرشاریِ مزاج کا
بھرپورا ظہار ہوا ہے:

یک ذرّہ زمیں نہیں بیکار باغ کا
یاں بادہ بھی فتنہ ہے لالے کے داغ کا

گل کھلے، غنچے چٹکنے لگے اور صبح ہوئی
سرخوش خواب ہے وہ زگسِ مخمور ہنوز

جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں
خیاباں خیاباں ارم دیکھتے ہیں

تیرے سروِ رعنا سے یک قد آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

اسد بہار تماشاے گلستانِ حیات
وصالِ لالہ عذراں سروِ قیامت ہے

خبر نگہ کو نگہ چشم کو عدو جانے
وہ جلوہ کر کہ نہ میں جانوں اور نہ تو جانے

اسد یہ موسم گل، درِ طلسم سنجِ قفس
خرام تجھ سے، صبا تجھ سے، گلستاں تجھ سے

نشہ ہا شاداب رنگ و ساز ہا مست طرب
شیشہ سے سروِ سبز جو بارِ نغمہ ہے

تمثال میں تیری ہے وہ شوخی کہ بھد ذوق
آئینہ بہ انداز گل آغوش کشا ہے

کرے ہے بادہ ترے لب سے کب رنگ فروغ
خط پیالہ سراسر نگاہ کجیں ہے

بجا ہے گر نہ سنے نالہ ہائے بلبل زار
کہ گوش گل نم شبنم سے پنبہ آگیاں ہے

ہے وصل ہجر عالم تمکین و ضبط میں
معتوق شوخ و عاشق دیوانہ چاہے

یہ اشعار جو میں نے ابھی آپ کی خدمت میں پیش کیے سب کے سب 'نودریافت بیاض' سے چنے گئے ہیں، ان میں مزاج کی جو کیفیت موج تہ نشیں کی طرح رواں ہے اسے ایک ایسی خوشگوار اور طرب یہ کیفیت ہی کہا جاسکتا ہے جو زندگی سے لطف اٹھانے، اس کی لذتوں سے بہرہ یاب ہونے، اس کے نور و افق سے اپنا سینہ بھرنے کی خواہش سے لبریز ہو۔ ان میں سے اکثر اشعار ایسے ہیں جو کام نالت کے انتخاب کرنے والوں کی بے دریغ کاٹ چھانٹ کی زد سے بھی سلامت بچ نکلے اور متداول، یوان کے ذریعے ہم تک پہنچ چکے ہیں، میں نے یہاں ان کو یاد دلانا اس لیے ضروری سمجھا کہ جب میں آپ کے سامنے نالت کے 'سوز دروں' اور آشوب آگہی کی آج سے تپے ہوئے اشعار کا تجزیہ پیش کروں تو نالت کے 'حسن طبیعت' اور 'ذوق جمال' کی نرم پھور سے نکلے ہوئے اشعار بھی آپ کے دماغ میں گونج رہے ہوں۔ اب ہم اس سوال کی طرف مڑتے ہیں جو اس مضمون کا اصل موضوع ہے یعنی یہ کہ نالت کے آشوب آگہی کی بنیاد اور نوعیت کیا تھی۔ نودریافت بیاض کے مطالعے ہی سے کچھ کچھ اس کا سراغ ملنے لگتا ہے۔ پہلی چیز جو اس ضمن میں نمایاں طور پر نظر آتی ہے یہ ہے کہ اس نوعمری کے زمانے میں بھی نالت کو حیات و کائنات کے حسن و جمال کے ساتھ ساتھ ان میں چھپے ہوئے ازلی ابدی المیہ کا شدید احساس تھا۔ یہ احساس اور اس کے ساتھ لپٹا ہوا کرب مختلف علامات کے ذریعے ظاہر ہوا ہے

کارگاہ ہستی میں لالہ داغ سماں ہے
برق خرمین راحت، خون گرم دہقاں ہے
غنچہ تا شگفتن ہا، مرگ عافیت معلوم
باوجود دل جمعی، خواب گل پریشاں ہے

نالہ سرمایہ یک عالم و عالم کف خاک
آسماں بیضہ قمری نظر آتا ہے مجھے

مدعا محو تماشاۓ شکستِ دل ہے
آئینہ خانے میں کھینچے لیے جاتا ہے مجھے

کشاکش ہائے ہستی سے کرے کیا سعی آزادی
ہوئی زنجیر موج آب کو فرصت روانی کی

اپنی شاعری کے پہلے دور یعنی نو دور یافت بیاض اور نسیم حمیدیہ کے بعد کے دور میں حیات
و کائنات کے بارے میں اپنی ایک بصیرت کو غالب نے اس طرح بیان کیا ہے:
مری تعمیر میں مضمحل ہے اک صورت خرابی کی
بیوٹی برق خرمین کا ہے، خون گرم دہقاں کا
آپ نے ملاحظہ فرمایا کہ اس شعر کا دوسرا مصرع یعنی
ع برق خرمین کا ہے خون گرم دہقاں کا
اپنی اولین شکل میں اوپر درج کیے گئے اشعار میں سے پہلے شعر کا دوسرا مصرع تھا یعنی
ع برق خرمین راحت خون گرم دہقاں ہے
لیکن زیادہ اہم بات یہ ہے کہ اوپر درج کیے گئے تمام اشعار کا مرکزی تصور وہی ایک بصیرت ہے
یعنی

ع مری تعمیر میں مضمحل ہے اک صورت خرابی کی
لالہ داغ سماں، خواب گل پریشاں، عالم کف خاکی، آئینہ خانے میں شکستِ دل، کشاکش ہائے

ہستی کے ہوتے ہوئے، سعی آزادی بے کار، ضدین کے یہ جوڑے جو غالب نے ان اشعار میں جمع کیے ہیں، محض ایک بنیادی حقیقت پر دلالت کرتے ہیں۔ تعمیر میں خرابی، اس احساس و ادراک کے ساتھ ہی ساتھ نو جوان غالب کے ذہن میں حیات و کائنات کے متعلق وہ بنیادی سوالات بھی پیدا ہونے لگے تھے جو تمام عمر ان کے شعور و فہم پر منڈلاتے رہے بیاض کے یہ اشعار دیکھیے جو سب کے سب متداول دیوان میں بھی موجود ہیں:

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا
کانغذی ہے چرخین ہر پیکر تصویر کا
پھونکا ہے کس نے گوشِ محبت میں اے خدا
افسوں انتظار، تمنا کہیں جسے

کس کا سراغ جلوہ ہے حیرت کو اے خدا
آئینہ فرشِ شش جہت انتظار ہے

قمری کعبِ خاکستر و بلبلِ قفسِ رنگ
اے نالہ نشان جگر سوختہ کیا ہے

لیکن اس بھری دنیا میں انسان کی آرزوؤں اور تمناؤں کا کیا ذکر انسان تو پورا چمن اٹھا کر کلیجے میں رکھ لے مگر اس کی زندگی کی حقیقت کیا ہے اس المیہ کا اتنا اثر انگیز اظہار غالب کے اس شعر کے علاوہ مشکل ہی سے کہیں نظر آئے گا۔

میں چشمِ وا کشادہ و گلشنِ نظرِ فریب
لیکن عبث کہ شبنم خورشید دیدہ ہوں

وجود میں چھپے ہوئے المیہ کے شدید احساس کے ساتھ جینے کی لگن، زندگی سے بہر حال رشتہ استوار رکھنے کی خواہش کہ وہ بھی نو جوان غالب کی شخصیت کا ایک حصہ ہے بذاتِ خود ایک اذیت ناک تصور میں بدل جاتی ہے:

اسد فریفتہ انتخابِ طرزِ جفا
وگر نہ دلبری وعدہ وفا معلوم

تماشائے گلشن، تمنائے چیدن
بہار آفرینا، گنہگار ہیں ہم

سراپا رہن عشق و ناگزیر الفت ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

حاصل الفت نہ دیکھا جز شکستِ آرزو
دل بہ دل پیوستہ گویا یک لب افسوس تھا

دیوانگی اسد کی حسرت کش طرب ہے
در سر ہوائے گلشن در دل غبار صحرا

افزیت کا ایک اور پہلو، *astalera* یعنی گزرے ہوئے یا مکی یا مدنی صورت میں بھی اس نو مری
کے زمانے ہی سے غائب کے ہاں نظر آنے لگتا ہے اس کیفیت کی موجودی سے یہ ظاہر ہوتا ہے
کہ غائب نے چند ہی برسوں میں زندگی کے مختلف النوع تجربات کا رس چھڑایا تھا۔

اسد افسردگی، آوارہ کفر و دیں ہے
یاد روزے کہ نفس در گروہ یارب تھا

بے دلی ہائے اسد افسردگی آہنگ تر
یا یہ ہے کہ ذوق صحبت احباب تھا

عرض نیاز عشق کے قابل نہیں رہا
جس دل پہ ناز تھا مجھے وہ دل نہیں رہا

آتا ہے داغ حسرتِ دل کا شمار یاد
مجھ سے حساب بے تکلیف خداوند تک

آپ کو معلوم ہی ہے کہ بعد میں غالب نے حساب بے گنجی کی ترکیب کو مرے گناہ کا حساب میں تبدیل کر کے شعر میں ایک اور ہی جہت کا اضافہ کر دیا۔ دراصل تو خدا کے سامنے بے گناہی کا نہیں گناہ کا حساب ہی ہو سکتا ہے۔ اس تبدیلی سے نہ صرف خیال زیادہ صاف ہو گیا بلکہ کردہ گناہوں کے حساب سے نا کردہ گناہوں کی حسرت کے یاد آنے کا جواز نکل آیا اور نفسیاتی نکتے کی وجہ سے شعر میں گویا ایک نئی جان پڑ گئی۔

زندگی سختیاں جھیلنے اور آزار اٹھانے کا نام سہی لیکن آخر زندگی ہے جو غالب کو ہر صورت میں قبول ہے:

برنگہ سایہ ہمیں بندگی میں ہے تسلیم
کہ داغ دل بہ جبیں کشادہ رکھتے ہیں

تماشائے گلشن، تمنائے چیدن
بہار آفرینا، گنہگار ہیں ہم

زمانہ سخت کم آزار ہے بجان اسد
وگر نہ ہم تو توقع زیادہ رکھتے ہیں

غم اور افسردگی سے نمٹنے کے لیے جس تب و تاب اور جس ہمت اور حوصلہ کی ضرورت ہے، وہ بھی موجود ہے:

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

اے بال اضطراب کہاں تک افسردگی
یک پرزدن تپش میں ہے کار قفس تمام

ایک طرف اس قسم کی خود اعتمادی کا اظہار اور دوسری طرف اپنے اندر جھانکنے، اپنے آپ کو جاننے، اپنی داخلی کشمکش اور اپنی فطرت کے متضاد تقاضوں سے آنکھیں چار کرنے کی کوشش اور

اس متعلقہ ذہنی کیفیت میں ڈوبے ہوئے کچھ اشعار کہ جن میں سے کوئی شعر بھی متداول دیوان میں شامل نہیں:

وقا مقابل و دعوائے عشق بے بنیاد
جنون ساختہ و فصل گل قیامت ہے

نہیں ہے حوصلہ پامرد کثرت تکلیف
جنون ساختہ حرز فسون دانائی
خراب نالہ بلبل شہید خندہ گل
ہنوز دعویٰ حکمین و بیم رسوائی
ہزار قافلہ آرزو بیاباں مرگ
ہنوز محمل حسرت فروش خود رائی
وداع حوصلہ توفیق شکوہ، بجز وفا
اسد ہنوز گمان غرور مرزائی

یہاں یہ ذکر کرتا چوں کہ دوسرا شعر بیاض میں ہے مگر نسخہ حمید یہ میں شامل نہیں کیا گیا اور مقطعات میں 'غرور مرزائی' کی ترکیب نسخہ حمید یہ میں 'غرور دانائی' میں تبدیل کر دی گئی ہے۔ اوپر کے دو اشعار میں 'جنون ساختہ' کی ترکیب استعمال ہوئی اسے ذہن میں رکھیے اس کی توشیح اور اہمیت کی بحث ذرا بعد میں آئے گی، فی الحال میں نسخہ حمید یہ کے اس مشہور قصیدہ منقبت کے چند اشعار پیش کرتا ہوں جو متداول دیوان میں بھی موجود ہیں اور جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس عمر میں بھی غالب کے دل و دماغ کو کن بنیادی سوالوں نے پریشان کر رکھا تھا۔

بے دلی ہائے تماشا کہ نہ عبرت ہے نہ ذوق
بے کسی ہائے تمنا کہ نہ دنیا ہے نہ دیں
ہرزہ ہے نغمہ زیر و بم ہستی و عدم
لغو ہے آئینہ فرق جنون و تمکین
لاف دانش غلط و نفع عبادت معلوم
درد یک ساغر غفلت ہے چہ دنیا و چہ دیں

عشق بے ربطی شیرازہ اجڑائے حواس
 وصل افسانہ اطفال پریشاں بالیں
 کس نے دیکھا جگر اہل جنوں نالہ فروش
 کس نے پایا اثر نالہ دل ہائے حزیں
 سامع زمزمہ اہل جہاں ہوں لیکن
 نہ سرو برگ ستائش نہ دماغ نفیس

ایک اور عنوان جو ممکن ہے غالب کے آشوب آگہی میں شامل ہو وہ شاعری میں اظہار ذات اور
 دل کا معاملہ کھولنے سے متعلق ہے۔ بطور شاعر غالب نے توخن گوئی کا یہی مصرف قرار دیا تھا۔
 مگر اہل محفل کو شکایت تھی کہ معاملہ کھلتا نہیں بلکہ الجھ جاتا ہے۔ یہ شکایت اتنی عام ہوئی کہ حکایت
 بن گئی اور ہم عصروں نے تو جوان غالب کے متعلق یہ بات مشہور کرا دی کہ:

کلام میر سمجھے اور زبان میرزا سمجھے
 مگر ان کا کہا یہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے

اب قیس فرمائیے کہ ایک نوخیز شاعر کے لیے کہ جسے اپنی تخلیقی صلاحیتوں پر پورا یقین ہو اور جو
 اپنی دانست میں رنگ بہار ایجاد کی بیدار کی پیروی میں باغ تازہ کی طرح ڈال رہا ہو، اہل
 محفل کا یہ رویہ کس قدر کرب و اذیت کا باعث بن سکتا ہے۔ ایک دفعہ تو غالب نے ذرا دل کڑا
 کر کے بے پروائی سے یہ کہہ دیا کہ:

نہ ستائش کی تمنا نہ صلے کی پروا
 نہ ہوئے گر مرے اشعار میں معنی نہ سہی

مگر اسی نکتہ حمید یہ میں کہ جہاں یہ شعر پہلی دفعہ درج ہوا ہے، یہ رباعی بھی موجود ہے کہ جس میں
 دل کی بات کہی ہے اور اصل مسئلے کا اعتراف کیا ہے:

مشکل ہے زبں کلام میرا اے دل سن سن کے اے سنخورانِ کامل
 آسان کہنے کی کرتے ہیں فرمائش گوئم مشکل و گرنہ گوئم مشکل

غالب کے آشوب آگہی کا ایک اور عنوان بھی اسی زمانے میں ان کے کلام میں ابھرنے
 لگا تھا یعنی ملکی حالات و کوائف کے بارے میں ایک حساس اور باشعور شاعر کی حیثیت سے ان کا
 رد عمل۔ اس سلسلے کا ایک شعرا پنے مرکوز تاثر کے لحاظ سے بے مثل ہے:

گلشن میں بندوبست بہ ضبط دگر ہے آج

قمری کا طوق حلقہ بیرون در ہے آج

جیسا کہ آپ کو معلوم ہے کہ یہ شعر متداول دیوان میں موجود ہے اگرچہ بہ ضبط دگر کی ترکیب کو رنگ دگر بنا دیا گیا ہے۔ اکثر شارحین نے اس شعر کی تشریح میں بڑی موشگافیاں کی ہیں مجھے ذاتی طور پر اس کی سیاسی تعبیر زیادہ قابل قبول معلوم ہوتی ہے۔ غالب کے عہد میں یعنی انیسویں صدی کے شروع ہی سے گلشن تو سٹ کے ال ال قلعے میں محدود ہو گیا تھا، باقی ہر جگہ اغیار کا قبضہ تھا اور ال قلعے میں رہنے والے کی گردن کا طوق ال ال قلعے کا حلقہ بیرون در تھا۔ چنانچہ ان حالات سے بے قرار ہو کر غالب نے اسی زمانے میں یہ فریاد بھی کی:

اے پرتو خورشید جہاں تاب ادھر بھی

سائے کی طرح ہم پہ عجب وقت پڑا ہے

یہ تو صحیح معنوں میں فریاد ہوئی مگر خود اظہارِ سخن بھی تو ایک قسم کی فریاد ہے کہ اس سے بھی دل کشادہ ہوتا ہے:

دل کو اظہارِ سخن انداز فتح الباب ہے

یاں صریح خامہ غیر از استکاک در نہیں

اور اظہارِ سخن میں چھپ ہوا راز بھی غالب نے ابتدا ہی میں پایا تھا

کھلتا کسی پہ کیوں مرے دل کا معاملہ

شعروں کے انتخاب نے رسوا کیا مجھے

غالب کے آشوبِ آہنی کے جس تازہ عنوان کا ذکر میں نے ابھی پیچھا ہے اس میں خواہ مخواہ حسین صاحب کی تحقیق ایک نئی جہت کا اضافہ کرتی ہے۔ خوب صاحب نے اپنی کتاب تحریکِ جدوجہاد بطور موضوعِ سخن میں سید احمد شہید اور شاہ اسماعیل شہید کی تحریک سے غالب کے فکری ور جذباتی ربط و تعلق کا کھونٹ لگایا ہے۔ ان کا ارشاد ہے

”تو دریافتِ بیاض کے یہ تحریر سے ظاہر ہوتا ہے کہ میرزا کے روحانی

اتاق اور سرپرست شاہ اسماعیل انہیں سید صاحب کے عقائد اراات

میں شاک ہونے کی ترغیب دے رہے ہیں۔ یہ ۱۸۱۸ء کا وہی زمانہ ہے

جس میں ولی النبی خاندان کی تقلید میں مومن اور ذاتی سید صاحب نے

سلسلے میں شامل ہوئے:

اے اسد واشدن عقدہ غم گر چاہیے
حضرت زلف میں جوں شانہ دل چاک چڑھا

سید صاحب سے اظہار ارادت مندی سے لے کر اس کے ضمنیات سے
عاجز آنے اور ان سے عملاً گریز کرنے تک، میرزا جن جن کیفیتوں سے
گزرے ان کی روداد کچھ نئی بیاض اور کچھ نئے بھوپال میں موجود ہے یہ
واردات غالب کی تخلیقی کدوکاوش کا عمر بھر مرکز و محور بنی رہی۔ اس کے
ابتدائی مراحل کا اندازہ بیاض کے ان اشعار سے ہو جائے گا:

ورد اسم حق سے دیدار صنم حاصل ہوا
رشتہ تسبیح تار جادہ منزل ہوا

اے خوشاشوق سبک تاز شہادت کہ اسد
بے تکلف پہ سجود خم شمشیر آیا

شام فراق یار میں جوش خیرہ سری سے ہم نے اسد
ماہ کو ورد تسبیح کو اکب جائے نشین امام کیا

’جوش خیرہ سری‘ میں اس جذبے کی طرف اشارہ ہے جو سید صاحب کی امامت کا اقرار کرنے اور
صف مجاہدین میں شامل ہونے کے وقت ان کے دماغ میں موجزن تھا، زیادہ وقت نہ گزرا تھا کہ
غالب نے اپنے مسخر ہونے کو ایک دوسری نظر سے دیکھنا شروع کر دیا:

آخر کار گرفتار سر زلف ہوا
دل وارفتہ کہ بیگانہ ہر مذہب تھا
یاد روزے کہ نفس در گروہ یارب تھا

اس سے پتا چلتا ہے کہ جب بیاض کا یہ مصرع کہا گیا تو اس وقت تک
میرزا صاحب کا مذہبی جوش اور عسکری جذبہ فرو ہو چکا تھا۔ اس کی مزید
شہادت بعد کے کلام سے ملتی ہے:

شرح اسباب گرفتاری خاطر مت پوچھ
اس قدر تنگ ہوا دل کہ میں زنداں سمجھا

(سفر عشق میں کی ضعف نے راحت طلبی)

مجبوری و دعوائے گرفتاری الفت
دست نہ سنگ آمدہ احرام وفا ہے

دل کو ہم صرف وفا سمجھے تھے کیا معلوم تھا
یعنی یہ پہلے ہی نذر امتحاں ہو جائے گا

تحریک جدوجہاد سے غائب کے کشش و گریز کے رشتے کی گرہ خواجہ صاحب نے اس
طرح کھولی ہے:

"شرہ اسماعیل نے اپنی مہنہ طبعی شخصیت اور مجاہدانہ حرارت کے زور سے
نوجوان میرزا کو کچھ دیر کے لیے زبردستی سید احمد شہید کے حلقہ اراکات
میں داخل کرایا اور درپے وہ اس کے تھے کہ انھیں اپنے ساتھ میدان
کارزار میں بھی گھسیٹیں مگر ان کی ذات سے انتہائی شینگی درجہ باقی
ہم فکری کے باوجود اپنے بے تکلف دوست فضل حق کی مشفقانہ راک تمام
اور ڈانٹ ڈپٹ اور خود اپنی وارستہ مزاجی اور ذاتی کام جولی کی بدولت جو
بچپن ہی سے ان کی خصلت بن چکے تھے، ان کا جہاد کا داولہ جسے بعد میں
انھوں نے 'جنون ساختہ' قرار دیا کچھ دیر تو اُبل پھر بیٹھ گیا مگر یہ جذبہ ان
کے دست و بازو کے رگ و پے سے نکل کر ان کے دل و دماغ میں سما گیا
اور برابر اظہار پاتا رہا۔"

خواجہ صاحب نے غائب کے جن بے شمار اردو اور فارسی اشعار کو تحریک جدوجہاد سے
غائب کے ربط اور لائقیتی، خصوصاً ان سے پیدا شدہ نفسیاتی گتھیوں کے ثبوت میں پیش کیا ہے
ان میں سے بعض کی تشریح و تعبیر میں اختلاف کی گنجائش تو یقیناً موجود ہے۔ ایک تو اس لیے کہ
غزل کے اشعار کا ایمائی اور اشاراتی انداز ایک سے زیادہ مفہوم کا حامل ہو سکتا ہے اور دوسرے

اس لیے کہ خواجہ صاحب کی تحقیق نے صرف غالب ہی نہیں اس دور کی تمام شاعری کی تشریح و تعبیر کو ایک ایسی نئی اور ان دیکھی راہ پر اڈا ڈالا ہے کہ ان کے ساتھ قدم بہ قدم چلنے کے لیے ہمیں اپنے تمام مروجہ تصورات اور مفروضات کو ترک کرنا پڑتا ہے اور یہ آسان کام نہیں لیکن مشکل یہ ہے کہ اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں کہ تحریک جدوجہاد نے غالب کے تخلیقی شعور کی بیداری کے زمانے میں ہمارے اہل فکر و دانش کے ذہنوں میں ایک ہیجان و اضطراب کی کیفیت پیدا کر رکھی تھی۔ علماء اور فنسلا اور خطیب اس سے متاثر تھے اور مسجد و مدر سے میں ایک ہنگامہ پاتا تھا تو پھر شعرا اس سے یوں کرا لگ تھلگ رہ سکتے تھے ذوق اور موہن کی اس تحریک سے وابستگی تو ایک مسلمہ امر ہے۔ غالب کا معاملہ ذرا مختلف ہے، انھیں تحریک کے رہنماؤں یعنی سید احمد شہید اور شاہ اسماعیل شہید سے ارادت اور عقیدت تھی مگر بقول حالی گاڑھے دوست وہ مولانا فضل حق خیر آبادی کے تھے جو تحریک کے سخت مخالف تھے۔ مولانا کی فرمائش پر غالب نے مسئلہ امتناع نظیر خاتم النبیین پر ایک منظوم بھی لکھی تھی اگرچہ اس میں وہ مولانا کے مسلک کی مکمل پیروی، تحریک سے اپنے لگاؤ کی بنا پر نہ کر پائے جس کی وجہ سے مولانا ان سے خفا بھی ہوئے، کہنے کا مقصد یہ ہے کہ غالب کا اپنے وقت کے مسائل سے اثر پذیر نہ ہونا قرین قیاس نہیں ہاں یہ ضرور ہے کہ تحریک کی موافقت یا مخالفت میں ان کا رویہ مذہبی اور دینی رہنماؤں کا سنا نہ تھا اور نہ ہو سکتا تھا۔ غالب تو شاعر تھے، ان کا ذہنی خمیر اور ہی قسم کی مٹی سے اٹھایا گیا تھا اور ان کے دل و دماغ اور ہی قسم کے سانچے میں ڈھلے ہوئے تھے، جو ان کے ہم عصر شعرا سے بھی مختلف تھا، حق تو یہ ہے کہ غالب اپنی طبعی تشنگ پسندی اور کچھ اپنے معروضی نقطہ نظر کی بدولت یقین محکم کی سعادت سے اکثر محروم رہے۔

تحریک جدوجہاد کو ایک بڑا دھچکا تو ۱۸۱۷ء کے آخر میں امیر خاں کی سپر افنی اور انگریزوں سے مصالحت کے وقت لگا، مگر اس کے باوجود تحریک جاری رہی اور آخر اس کا میدان مللی سے سیزوں میل دور میدان کارزار بن گیا۔ ۱۸۳۱ء میں معرکہ بالا کوٹ کے دوران سید احمد بریلوی اور شاہ اسماعیل شہید ہوئے مجاہدین کی جماعت کا شیرازہ بکھرنے لگا اور فی الجملہ تحریک میں کوئی جان باقی نہ رہی جیسا کہ خواجہ منظور حسین صاحب نے دھرایا ہے۔ غالب مللی طور پر کبھی تحریک میں شامل نہیں ہوئے بلکہ اس کے بارے میں ہمیشہ کشش و گریز کی ایک طرفہ ذہنی کشاکش میں مبتلا رہے، مگر چوں کہ یہ کیفیت غالب کی روح کی گہرائیوں میں اتر چکی تھی اس لیے وہ ایک طویل عرصے تک مختلف النوع طریقوں سے ان کے کلام میں اظہار پاتی رہی۔ لہذا کچھ

یہ غزل ایک طویل عرصہ ہوا خطوطِ غالب کے مطالعے کے دوران پہلی بار میری نظر سے گزری اور اس میں مجھے شروع ہی سے ایک ایسی کشش محسوس ہوئی کہ میں بار بار اس کی طرف لوٹتا رہا اور اس کے رنگ و آہنگ سے اثر پذیر ہونے اور اس کے معانی کی تہوں تک پہنچنے کی کوشش کرتا رہا۔ ذرا اس غزل کے جستہ جستہ اشعار پر غور کیجیے اور ان میں جاری و ساری جذبہ و خیال کی مرکزی رو کو بھی نظر میں رکھیے۔ پہلے شعر میں غالب نے اپنی ذوق نوا سنجی سے یہ حسرت بھری التجا کی ہے کہ وہ ایک بار پھر ان کو گرم خروش کرے اور ان کے 'ہنگمہ ہوش' پر 'شبنون مارے'، وہی ہنگمہ ہوش جس میں آشوب آگئی بھی شامل تھا۔ دوسرے شعر میں تند و تیز مکرر کے ہوئے جذبات کے بے پایاں اظہار کی خواہش ہے، یہ دونوں شعر معنوی اعتبار سے ایک دوسرے سے پیوست ہیں۔ تیسرے شعر سے البتہ ایک قسم کا گریز شروع ہوتا ہے، اس میں غالب نے ایک ایسے 'ہمد فرزانہ' کو خطاب کیا ہے جو 'وہ ویرانہ' سے آگاہ ہے اور اسے ایک ایسی شمع جلائے کو کہا ہے کہ جسے ہوا بجھا نہ سکے۔ یہاں ذرا یاد کیجیے کہ برسوں کے بعد فیض نے اسی خیال کو آگے بڑھا کے یوں کہا ہے:

پھر سے بجھ جائیں گی شمعیں جو ہوا تیز چلی
لا کے رکھو سر محفل کوئی خورشید اب کے

اسی مضمون میں یہ ذکر آیا ہے کہ شمع خاموش کی علامت اکثر غالب نے مغلیہ سلطنت کے دم زوال کے لیے استعمال کی ہے، اس تناظر میں دیکھیے تو ایک اور شمع کی خواہش کہ جسے ہوا خاموش نہ کر سکے ایک نئی سلطنت کے قیام کی خواہش قرار دی جاسکتی ہے لیکن یہ 'ہمد فرزانہ' جو 'وہ ویرانہ' سے آشنا ہے، کون ہے؟ یہ قبائکس کی قامت پر چست آئی ہے؟ اگلے شعر میں اسی سوال کے جواب کی طرف ایک اشارہ ملتا ہے، یہاں غالب نے 'ہمد فرزانہ' سے کہا ہے کہ اس وادی کا آب شور تو تلخ ہو گیا، اگر تم واقعی فیض آدمی ہو تو پھر شہر سے میری طرف 'سرچشمہ نوش' بہاؤ گویا اب اس وادی اور اس کے ساکنوں سے تو کوئی امید باقی نہیں رہی، اب اگر امید ہے تو یہی کہ 'ہمد فرزانہ' ہی اس وادی کے لیے آب حیات مہیا کرے۔ اس سے اگلے یعنی پانچویں شعر میں 'ہمد فرزانہ' کی ایک اور صفت یعنی اس کی دسترس کا ذکر ہے۔ غالب نے جس انداز سے 'ہمد فرزانہ' سے خطاب اور اس کی جن صفات کا ذکر کیا ہے اس سے یہ امر بعید از قیاس نہیں کہ یہ وہی 'وادِ گِرائینڈ' ہے جس کی ہر میدان میں برتری غالب نے کئی جگہ تسلیم کی ہے۔ غزل کے باقی اشعار بظاہر رزم و رنگ کا سماں باندھتے ہیں، دراصل علامتی رنگ میں وہ ایک ایسی کھلی فضا ایک ایسے آزاد اور خوش گوار ماحول کی خواہش کا اظہار ہے جس میں زندگی پھلے پھولے اور مستی و ہوش

اور شعر و نغمے کی اقدار پہنچ سکیں۔

مجھے یوں محسوس ہوتا ہے کہ بعض دیگر غزلوں کی طرح یہ غزل بھی غالب کے ایسے نادر تخلیقی لمحے کی یادگار ہے جب شاعر کے عمر بھر کے تجربات ایک مرکزی نقطے کے گرد روشن ہو کر گھومنے لگتے ہیں اور ان کی روشنی کے سایے دور دور تک پھیلے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس غزل میں غالب کے دل و دماغ پر انھیں اور اپنے آس پاس کی زندگی ماضی و حال کے جاں گداز احساس کے ساتھ ساتھ مستقبل میں ایک درماں کی تلاش اور ایک نئے دور زندگی کی آرزو صاف جھلکتی نظر آتی ہے۔ بہر حال اس غزل کے بارے میں یہ میرا ذاتی تاثر ہے۔ عام طور پر نقادوں نے جہاں تک مجھے علم ہے، اس غزل کا ذکر نہیں کیا۔ ماسوا رشید احمد صدیقی مرحوم کے، جنہوں نے غالب پر اپنا ایک مضمون اسی غزل کو نقل کرتے ہوئے ختم کیا ہے، اگرچہ بغیر کسی صراحت کے۔ اس غزل کے لکھے جانے کے تقریباً دو سال بعد ۱۸۵۷ء کا ہنگامہ برپا ہوا جس میں غالب کے شہر دہلی کی اینٹ سے اینٹ بج گئی۔ یہ ہنگامہ تاریخی عمل کے ایک طویل سفر کی منزل تھی جہاں پہنچ کر برصغیر میں انگریزی اقتدار نے آخر انگریزی سلطنت کے قیام کی صورت اختیار کی اب گویا نقشہ ہی بدل گیا نہ مغل بادشاہ، نہ لال قلعہ، نہ دربار۔ اس ہنگامے کے بعد غالب بارہ برس تک جیتے رہے۔ مگر یہ دور ان کی اردو نثر کا دور ہے اور اس کی یادگار ان کے اردو خطوط ہیں اور چند اشعار۔ بطور شاعر یہ غالب کی خاموشی کا زمانہ ہے۔ البتہ اپنے خطوط میں انہوں نے ۱۸۵۷ء کی روداد بڑی دردمندی سے رقم کی ہے۔ مگر یہ شہر اور اہل شہر کی روداد ہے شہر یار کی نہیں۔ واقعہ یہی ہے کہ غالب کو مغلیہ سلطنت کے مٹنے سے زیادہ ملال اور قلق دہلی کی تباہی اور بربادی کا تھا۔ اگر یہ درست بھی مان لیا جائے کہ اس ابتلا اور دار و گیر کے زمانے میں غالب شہر یار سے اپنی کوئی نسبت ظاہر نہیں کرنا چاہتے ہوں گے مگر جیسا کہ اکرام صاحب نے صاف لکھا ہے ایسی کوئی قلبی نسبت تھی بھی نہیں البتہ شہر اور اہل شہر سے جو نسبت تھی اس کی داستان الگ ہے، اس دور ابتلا میں غالب کی بانسہ س تو ہوئی مگر کوئی خاص ذاتی مصیبت ان پر نازل نہیں ہوئی۔ ٹفتیش کے بعد ان کو بے ضرر قرار دے دیا گیا۔ حکیم نجف خاں کے نام جنوری ۱۸۵۸ء کے ایک مختصر سے خط سے ظاہر ہے کہ اس زمانے میں ان کے دل و دماغ پر کیا گزر رہی تھی:

”اس وقت میں مع عیال و اطفال جیتا ہوں۔ بعد گھڑی بھر کے کیا ہو کچھ

معلوم نہیں۔ قلم ہاتھ میں لیے پرچی لکھنے کو چاہتا ہے مگر کچھ نہیں لکھ سکتا، اگر مل

بیٹھنا قسمت ہے تو کہہ لیں گے در نہ اما للہ وانا الیہ راجعون۔“

اس تمام عرصے کے دوران غالب کی روح کی گراں باری نے اپنے دوستوں، عزیزوں اور شاگردوں کو خط لکھ لکھ کر آسودگی پائی۔ ان خطوں سے غالب کی اداسی اور تنہائی صاف ٹپکی پڑتی ہے۔ اسے مٹانے کی کوشش میں وہ پرانی یادوں کی جوت جگاتے ہیں۔ شہر اور شہر کی زندگی کے مانوس منظروں کا ذکر کرتے ہیں، ان دوستوں کو یاد کرتے ہیں جو اب بکھر گئے اور ان بزم آرائیوں کو جو اب حقیقی معنوں میں نقش و نگار طاق نیوں ہو گئیں۔ دلی کی عام تباہی کا بیان ہو یا بارش کی زیادتی یا خشک سالی کا، کسی عالم میں بھی غالب کی زندہ دلی جو انھیں ازل سے ودیعت ہوئی تھی، ان کا ساتھ نہیں چھوڑتی اور بظاہر ایک تاریک فضا بھی غالب کے مزاج اور آغوش سے چمک چمک اٹھتی ہے۔

غالب کی زندہ دلی دراصل ان کے مزاج کے ایک اور خصوصیت سے پیدا ہے اور وہ ہے زندگی بسر کرنے کی بے پایاں خواہش۔ یہ ان کی بنیادی افتاد طبع ہے، آئندہ و گزشتہ کی تمنائیں اور حسرتوں کے آغوش میں پانا ہوا مزاج اب زندگی سے اپنا ربط روزمرہ کے واقعات و حالات اور انسانی رشتوں سے دل چسپی کی صورت میں ظاہر کرتا ہے۔ یہ منہر غالب کے خطوں میں بے اختیار ابھر آیا ہے یعنی غالب کی شخصیت کی بنیادی انسانیت اور یہ وہ صفت ہے جو غالب کے خطوں کو دیگر مشاہیر کے خطوں سے ممتاز کرتی ہے۔

ایک دوسرا عنصر جو غالب کے خطوں میں نمایاں ہے وہ تنہم و رضا اور قبولیت کی طرف میان ہے جو غالب کے آشوب آئینی کے زخموں پر مرہم رکھتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ یہ کہنا تو درست نہ ہو گا کہ تلخی اور غم و غصے سے غالب نے یکسر نجات پائی۔ کبھی کبھی تو یہ زہر چھلک ہی پڑتا ہے مگر یہ ضرور ہے کہ اب زندگی کے بارے میں ایک معروضی نقطہ نظر بھی ان کے ہاں منے لگا ہے۔ قربان علی بیگ کو ایک خط میں لکھتے ہیں ”آپ اپنا تماشائی بن گیا ہوں یعنی اپنے آپ کو اپنا غیر تصور کر لیا ہے۔“ اس نقطہ نظر کی بدولت عمر کی اس منزل میں غالب کی فریاد کے نئے میں ایک روک تھام آئی ہے۔ ”نالہ پابند نے“ ہونے لگا ہے اب وہ اپنے آشوب آئینی کے باوجود اپنے آپ سے اور اپنے آس پاس کی دنیا سے صبح و آشتی کا رشتہ استوار کرنے کی کوشش میں ہیں۔ اب مشکلیں آسان ہونے لگی ہیں اور درد سکون پانے لگا ہے۔



غالب کی جستجو حقیقت

غالب کی شاعری صرف عشق کی یا عشقیہ واردات کی شاعری نہیں ہے۔ یہ جدید ذہن اور حسیت کی شاعری بھی ہے۔ نہ صرف اس لحاظ سے کہ اس میں تشکیک عدم یقین اور غیر متعین حقیقت سے سروکار کے عناصر ملتے ہیں اور اس میں وہ فنی تدابیر بھی مستعمل ہوئی ہیں جو آج کے دور کی شاعری سے مختص ہیں، جیسے طنز، نکتہ سنجی، استبعاد یعنی Paradox اور استفسار اور استفہام کا لب و لہجہ بلکہ اس لیے بھی کہ اس میں ایک طرح کی تفتیش اور جستجو کے محرکات پائے جاتے ہیں۔ اجمالی لیکن کسی قدر حتمی طور پر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اس میں غالب کا سروکار Given سے نہیں بلکہ Possible سے بھی ہے۔ ان کی توجہ نہ صرف اس پر ہے جو نظروں کے سامنے عیاں ہے، متعین ہے اور تسلیم شدہ ہے بلکہ اس پر بھی کچھ کم نہیں ہے جو نظروں سے پوشیدہ ملین دیپٹہ امکان میں ہے اور تجسس کے داعیے کو آساتا ہے۔ ایک معروف غزل کا یہ مصرع ذہن کے دروازے پر دستک دیتا اور ہمیں ٹوکتا ہوا معلوم ہوتا ہے 'پردہ چھوڑا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ بنے'۔ اس پرے کو اٹھانے ہی پر ان کی ساری شاعری کاوش کا دار و مدار ہے۔ جدید فلسفیانہ اصطلاح میں حقیقت یعنی Existence اور وجود اسلی یعنی Existenz کے مابین امتیاز روا رکھا گیا ہے۔ غالب کی شاعری کا رخ ایک حد تک موخر انداز کی طرف بھی ہے۔ ان کی افتاد طبع میں انانیت اور اود پسندی کو خاصا دخل ہے اور اسی لیے وہ موجود حقیقت کو چیلنج کرنے کی طرف میاں رکھتے ہیں۔ ایک معروف غزل کے یہ افتتاحیہ اشعار ہمیں چونکاتے اور دعوت فکر دیتے ہیں،

باز پچہ اطفال ہے دنیا مرے آگے ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے
اک کھیل ہے اور نگ سلیمں مرکز نزدیک اک بات ہے اعجاز مسیحا مرے آگے

جز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور جز وہم نہیں ہستی اشیاء مرے آگے

ان اشعار پر یہ کہہ کر رائے زنی کی گئی ہے کہ یہاں غالب کی خود اعتمادی ہی نہیں بلکہ ان کے تربیت یافتہ ایغو کی بلند آہنگی اور اس کے طمطراق کا انعکاس واضح طور پر سامنے آتا ہے۔ اسی کا ایک شاخسانہ محتاط، معتدل اور مدہم طریقے پر اور داخلیت کا انداز لیے ہوئے سوالیہ نشان قائم کرنے میں دل کش طور پر اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟
 پی پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟ غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟
 شکن زلفِ عنبریں کیوں ہے؟ نگہ چشمِ سرمہ سا کیا ہے؟
 سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں؟ ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے؟

اور مظاہر یعنی Forms کی کائنات کے سلسلے میں تحسین کا جذبہ اس طرح بروئے کار نظر آتا ہے:

دیکھو اے ساکنانِ خطِ خاک اس کو کہتے ہیں عالم آرائی
 کہ زمیں ہو گئی ہے سرتاسر روشِ سطحِ چرخِ مینائی
 سبزہ کو جب کہیں جگہ نہ ملی بن گیا روئے آب پر کائی
 سبزہ و گل کو دیکھنے کے لیے چشمِ زہر کو دی ہے مینائی

ان دونوں طرح کے اقتباسات کو ذہن میں رکھنے سے پتا چلتا ہے کہ ایک طرف مشاہدے کی اکائیوں کو جمع کر دیا گیا ہے اور ان سے پیدا شدہ احساسِ حیرت و استعجاب کو بھی اور دوسری جانب ان کی کنہ دریافت کرنے اور ان کی اعماق میں اترنے کی پیہم جستجو کا بھی اظہار بالواسطہ طور پر موجود ہے۔ اسی جستجو سے منسلک اور ملحق خوف کا وہ تصور بھی ہے جو قطعی طور پر ایک غیر شخصی شے ہے چنانچہ ایک دوسری جگہ غالب نے کہا ہے:

باغِ پاکِ خفقتانی یہ ڈراتا ہے مجھے
 سایہ شاخِ گل افی نظر آتا ہے مجھے
 مدعا محو تماشا ئے شکستِ دل ہے
 آئینہ خانے میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے

ڈرانے کا یہ داعیہ اصطلاحی زبان میں Dread ہے اور آئینہ خانہ غالب کی شاعری کے پورے

سیاق و سباق میں ایک ایج ہے پُر اسرار حقیقت یا وجود کا۔ خوف کا تعلق یہ کہنے کی ضرورت نہیں، براہ راست طور پر ماورائیت کے تصور سے ہے اس میں جسمانی عدم تحفظ کے احساس کا کوئی شائبہ نہیں۔

اگر یہ کہا جائے کہ غالب کی شاعری کا مرکز و محور اور منہجائے آخری جستجوئے حقیقت کا موسیف ہے تو شاید یہ قیاس کچھ زیادہ غلط نہ ہوگا۔ اس شاعری کو محض سیاسی اور سماجی حالات کے تناظر میں رکھ کر دیکھنا اور پرکھنا زیادہ معنی خیز نہیں ہو سکتا، سوائے اس کے کہ ہم یہ مان کر چلیں کہ وہ اس معاشری صورت حال کی پیچیدگیوں سے لاتعلقی اور غیر اثر پذیر نہیں رہ سکتے تھے جو ان کے گرد و پیش موجود تھی۔ ۱۸۵۷ء کی رستاخیز میں مسلمان قوم جس قلم خونیں سے گزری تھی، وہ غالب کو یہ احساس دلا رہی تھی کہ یہ کائنات عنقریب ایک خرابے میں تبدیل ہوا چاہتی ہے۔ یہ مرتعش احساس اس شعر میں صاف جھلکتا ہے

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو دیراں ہوتا

بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاہاں ہوتا

وہ یہ بے محابا طور پر دیکھ رہے تھے کہ کس طرح دو متضاد اور متباہن رنگ روپ رکھنے والی تہذیبیں بالقد بل کھڑی ہیں۔ یعنی ایک وہ مغلیہ تہذیب جو اپنی زندگی کے دن پورے کر چکی تھی اور انتشار و اضمحلال کے دہانے تک پہنچ گئی تھی اور جس کی پوری اساس ہی کد کھلی ہو گئی تھی اور دوسری وہ جو سائنس اور ٹکنالوجی اور انسان دوستی یعنی Humanism کے ایک خاص تصور کے بل بوتے پر اور نئے مراکز فکر سے مستیز ہونے اور نئے آداب و اطوار زیت کے سہارے اپنے آپ کو منوار ہی تھی۔ غالب وجدانی اور جبلی طور پر یہ احساس رکھتے تھے کہ باآ خر فتح اسی کی ہوگی اور پلڑا اسی کا جھکے گا جس میں اقبال کے الفاظ میں 'افکار تازہ کی نمود ہوگی اور انھیں جذب کرنے کی بھرپور صلاحیت۔ وہ اتنے ذی ہوش اور دور بین بھی تھے کہ وہ ان نئی اقدار زندگی کی مناسبت یعنی Relevance اور موزونیت یعنی Adequacy کو تسلیم کرنے اور خوش آمدید کہنے کے لیے اپنے آپ کو آمادہ اور مستعد پاتے تھے۔ لیکن اس کے پہلو بہ پہلو یہ جہادینا بھی ضروری ہے کہ ان کے اندرون میں جو تخلیقی فن کار اور عبقری چھپ ہوا تھا، اس کے پیش نظر از اول تا آخر انسان کی سائیکی رہی اور اس کی حقیقت مطلق سے رابطہ و تعلق کی نوعیت۔ اپنی اسی کھوج اور جستجو کے دوران ایک طرف وہ انسان کی ممکنہ قوتوں پر بھروسہ کرتے اور دوسری طرف حقیقت کا ایک جدلیاتی تصور رکھتے ہیں یعنی موجود کی قلب، ہیت ان کی تنگ و تاز اور مساعی کا نشانہ ہے جس کی تہ میں یہ یقین

مستتر ہے کہ حقیقت کوئی گڑی ہوئی یعنی Infixed شے نہیں ہے بلکہ عمل اور رد عمل کے قانون کی پابند ہے۔ یہ الفاظ دیگر مشرق و مغرب کے تضادم باہمی سے مکفی اعتبار سے کوئی نہ کوئی بہتر صورت ابھر کر سامنے آ سکتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی وہ یہ بھی محسوس کرتے ہیں کہ تخیل کی آنکھ یا روحانی وسیلہ یا صیغہ ادراک کو مشاہدہ محض پر تفوق اور برتری حاصل ہے۔

ایک غزل میں جس پر خود کلامی کا غلاف چڑھا ہوا ہے اور جس کا مطلع ہے: 'عرض نیاز عشق کے قابل نہیں رہا / جس دل پہ ناز تھا مجھے وہ دل نہیں رہا' یہ دو اشعار قابل غور ہیں:

بر روئے شش جہت، در آئینہ باز ہے یں امتیاز ناقص و کامل نہیں رہا
وا کر دیے ہیں شوق نے، بند نقاب حسن غیر از نگاہ، اب کوئی حائل نہیں رہا

یہاں شش جہت سے مراد و محیط حقیقت ہے جسے آپ Circumambient Reality کا نام دے سکتے ہیں اور آئینہ سے مراد آئینہ نہیں بلکہ بالقصد آئینہ بردار ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر میں 'حسن' سے مراد حسن مطلق یا حسن اولیٰ ہے اور نگاہ سے مراد وہ وسیلہ ادراک ہے جس کا تعلق محض حواس خمسہ سے نہیں ہے اور جسے روحانی ادراک یعنی Spiritual Perception کہہ سکتے ہیں اور ناقص و کامل کے درمیان امتیاز روحانی ادراک کے دستیاب ہونے یا نہ ہونے پر ہے۔ یہ الفاظ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ عرفان حقیقت کا انحصار وسیلہ ادراک پر بھی ہے اور جتنو کے تسلسل پر بھی۔ حقیقت سے ہم شاید براہ راست اور یکبارگی آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ نہیں کر سکتے نہ یہ اپنی معنویت کو شعشہ برق کی مثل ہم پر منکشف کر سکتی ہے۔ یہ وہی حقیقت ہے جس نے بارے میں غالب نے کہا ہے: "جس کے چوے سے زمیں تا آسمان سرشار ہے" اور جس نے اشعار کے لیے "شوخی اندیشہ یا جوہر اندیشہ" کا واسطہ ڈھونڈنا گزیرا ہے۔ یہاں یہ اضافہ کر، ضروری معلوم ہوتا ہے کہ شوخی اندیشہ بھی منزل پہ منزل ہی جادہ پیمائی کرتی ہے یعنی حقیقت کی سرچیں کھولنے کے لیے ایک مدت مدید درکار ہے۔ روحانی ادراک کے وسیلے سے متبادلات کو قبول کرنا اور انھیں وحدت میں سمون یا مدغم کرنا کا کوکا و سخت جانی کا مطالبہ کرتا ہے۔ بلکہ غالب نے تصوف کی مروجہ اصطلاحات بھی استعمال کی ہیں مثلاً قطرہ اور دریا وغیرہ اور یہ بھی کہا ہے: "عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا" اور اسی طرح 'سازنا البحر' کی ترکیب بھی بڑی اہم اور پرمعنی ہے۔ لیکن بہت سے مقامات پر ان کی فکر جدید فکر سے ہم آہنگ نظر آتی ہے۔ اسی طرح دشت، صحرا اور زارہ بھی جوان دونوں سے منسلک ہیں۔ یہ سب مکانی امیج غالب کی شاعری میں

جاذب نظر ہیں اور شاید ہم یہ کہنے میں حق بجانب سمجھے جائیں کہ اقبال کے برعکس جن کے ہاں زمانی پیکر بہتات اور تواتر کے ساتھ آئے ہیں، غالب کی شاعری میں بالعموم اور زیادہ تر مکانی پیکر ایک مابہ الامتیازی حیثیت کے حامل ہیں۔ یہ امر بھی قابل تامل ہے کہ غالب کے ہاں فرہاد، قیشہ اور کوہ کن اکثر استعمال میں لائے گئے ہیں۔ ان محاکات کو انھوں نے اپنی غرض و غایت کے حصول کے لیے برتا ہے۔ یعنی نہ صرف حقیقت کی جستجو اور تفہیم کے لیے بلکہ اسے انسانی ذہن و ظرف اور حسیت کے مطابق ڈھالنے اور اس سے نبرد آزما ہونے کے لیے ایک ڈھنگ کے طور پر۔ اب اس سلسلے میں غالب کے یہ تین اشعار دیکھیے:

صد جلوہ رو برو ہے جو مژگاں اٹھائیے طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائیے
یعنی بہ حسب گردش پیکار صفات عارف ہمیشہ مست مئے ذات چاہیے
ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد عالم تمام حلقہ دام خیال ہے

پہلے شعر کے پہلے مصرعے سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ حقیقت کی تجلیاں یعنی Epiphanies ہر طرف بکھری پڑی ہیں۔ دید سے مراد حواس خمسہ کی بخشی ہوئی بصیرت ہے جو ان تجلیوں کو گرفت میں لانے کے لیے کافی نہیں لہذا اس پر تکیہ کرنا فعل عبث ہے اور سودمند ثابت نہیں ہو سکتا۔ دوسرے شعر میں ذات اور صفات کے باہمی تعلق کے تناظر میں کہا گیا ہے کہ صفات کے توسط ہی سے ذات تک رسائی ممکن ہے۔ یہ الفاظ دیگر مست مئے ذات ہونا لابدی اور اولین فریضہ ذات ہے اور یہ صفات سے سروکار رکھنے ہی کی بدولت ممکن الحصول ہے۔ یعنی ذات کو صفات سے منقطع کر کے نہیں دیکھ سکتے کہ وہ باہم لازم و ملزوم ہیں۔ تیسرے شعر میں ان دو اشعار کے برعکس یہ ادعا ملتا ہے کہ ہستی اور اس کا ظہور دراصل خیال ہی کی معجز نمایاں ہیں۔ غالب کے ایسے خیال اولین یعنی Primary ہے اور وجود کا درجہ اس کے بعد آتا ہے۔ ان کی شاعری میں مشاہدے کی احساسیت، قطعیت اور حلاوت و دل کشی تو قدم قدم پر ملتی ہی ہیں لیکن اس کے ساتھ ہی وہ حقیقت سے عہدہ برآ ہونے کے لیے خیال کی لطافت اور پیچیدگی سے بھی دامن پیا کر نہیں نکل سکتے کہ یہ ان کے لیے اولین مفروضہ ہے۔ برطانوی شاعر و لیم بلیک کی طرح ان کے ہاں بھی تصویر خیال اور تخیل کم و بیش ہم معنی اصطلاحات کے طور پر آئے ہیں۔

غالب کے ہاں جستجوئے حقیقت کا ایک پہلو تو یہ ہے کہ یہ پہلے سے تشکیل دادہ اور مرتب شدہ مظہر نہیں ہے بلکہ یہ متضادات یعنی Opposites کے باہم مقابل رکھے جانے سے ابھرتی اور

وجود میں آتی ہے۔ خیر و شر، حسن اور بد صورتی، خیال اور جذبہ، گردش اور جمود، صعود اور ہیوط، روشنی اور تاریکی، یہ سب جوڑے ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے اور ایک دوسرے سے اثر پذیر ہوتے ہیں چنانچہ انھوں نے خود ہی کہا ہے اور بڑے ہی واشگاف انداز میں کہا ہے:

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگا رہے آئینہ بار بہاری کا

جب تضادات کے یہ جوڑے ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں اور مثبت اور منفی قوتیں ایک دوسرے سے برسرِ پیکار آتی ہیں تب اس ٹکراؤ اور آویزش سے نئی صورتیں یعنی Forms جنم لیتی ہیں۔ یہ عمل عرصہ ہستی پر برابر جاری رہتا ہے۔ مدت گزری کہ تاریخ فکر انسانی کے اولین دور میں افلاطون نے اعیان ثابتہ کا تصور پیش کیا تھا، سائنس کی ترقیوں نے بعد میں اور خود فلسفیانہ افکار کے ارتقاء نے اسے باطل قرار دے دیا۔ نہ صرف علم فلکیات نے پرانے مفروضات کو مسترد کر دیا اور طبعی کائنات میں گردش اور رفتار کے نظریے از سر نو مدون کیے جانے لگے بلکہ ہمارے گرد و پیش کی کائنات میں معاشرتی سطح پر بھی انسانی جہد و سعی کے تناظر میں اس حقیقت کا انکشاف ہوا کہ اس میں کوئی نقطہ انجماد نہیں ہے۔ یہ بھی تسلیم کیا جانے لگا کہ روشنی کی رفتار کے ساتھ ہی جو اپنی جگہ حد درجہ محیر العقول ہے تو اتر اور تسلسل بھی اہم اجزائے کارگاہ ہستی ہیں۔ اس میں انسانی عزم و ارادہ ہی نہیں بلکہ پوری جذباتی زندگی بھی شامل ہے:

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے
پرتو سے آفتاب کے ذرے میں جان ہے

’ہے‘ اور ’نہیں‘ جیسے مفرد الفاظ بھی غالب کے ہاں بڑی کلیدی معنویت رکھتے ہیں۔ ان کا منشا صرف حقیقت اور التباس کے درمیان امتیاز کو ظاہر کرنا نہیں ہے بلکہ ’ہے‘ اور ’نہیں‘ ہی کی کشمکش سے ہستی کا پورا ہیولی تیار ہوتا ہے اور کاروانِ زیست آگے بڑھتا رہتا ہے۔ یہ الفاظ دیگر یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ’ہے‘ اور ’نہیں‘ Becoming ہی کے عمل کا حصہ ہیں۔ انسانی عزم و ارادہ بھی اہم محرکات ہیں لیکن جو عناصر ان کے اظہار میں مزاحمت پیدا کرتے ہیں وہ بھی غیر اہم نہیں ہیں کیوں کہ ارادہ اور عزم اور ان کے خلاف موانعات سے مل کر ہی شیرازہ ہستی ترکیب پاتا ہے۔ اسی طرح غالب نے یہ بھی کہا ہے: ’آرزو سے ہے شکست آرزو مطلب مجھے‘۔ اقبال کی طرح غالب کے ہاں بھی ’شوق‘ اور ’آرزو مندی‘ کے مضمرات دور رس ہیں اور دونوں کے حاوی

رجحانات کو آشکار کرتے ہیں۔ دراصل آرزو اور شکست آرزو دو استعارے ہیں مثبت اور منفی اجزائے حقیقت کے لیے اور ان کا آپس میں تناؤ ایسا ہی ہے جیسا کہ اجرام فلکی کا تجاذب باہمی اور آپس میں ٹکراؤ یا کم از کم ایک دوسرے سے انحراف اور انعطاف، جس سے وجود ابھرتے ہیں اور اسی طرح نفس انسانی کے بطون میں بھی مختلف اور متضاد محرکات کے درمیان جنگ چھڑی رہتی ہے۔ اخلاقی تصورات یا Categories اور انسانی صفات میں بھی ٹھہراؤ اور انجماد نہیں ہے، چنانچہ طبعی کائنات میں بھی، عمل کی دنیا میں بھی اور انسانی صفات کے عرصے میں بھی تضادات کی آویزش کا سلسلہ برابر تجربے کا حصہ بنتا رہتا ہے۔ نشو و ارتقاء کا عمل دراصل ایک پیہم نامیاتی عمل کے مترادف ہے، جو طبعی کائنات میں جاری و ساری ہے۔ پرانے Forms ٹوٹتے اور شکست کھاتے رہتے ہیں اور نئے بننے رہتے ہیں، یا یہ کہیے کہ ایک دوسرے میں تحلیل ہوتے رہتے ہیں۔ اسی ضمن میں غالب نے کہا ہے:

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں، کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

جسے ہم ترقی کا نام دیتے ہیں، وہ دراصل نئے پیکروں کا ابھرنا ہے جو تضاد کی کوہ سے سر نکالتے ہیں۔ ان نئے پیکروں میں پھر کچھ عرصے کے بعد ایک طرح کی بیوست پیدا ہو جاتی ہے جسے آپ Stagnation کہہ لیجیے اور پھر ایک عمل تغلیب کی ضرورت محسوس ہوتی ہے اور ایسا مسلسل اور متواتر ہوتا رہتا ہے۔ اس عمل اور رد عمل سے اشیا کے نئے چہرے یا Forms نمودار ہوتے ہیں۔ اقبال نے اپنے منفرد انداز میں پابل جبریل میں کہا ہے:

جو تھا نہیں ہے جو ہے نہ ہوگا یہی ہے اک حرفِ محرومانہ
قریب تر ہے نمود جس کی اسی کا مشتاق ہے زمانہ

جس لظم میں یہ شعر وارد ہوا ہے اس کا عنوان ہے 'زمانہ'۔ یہ نظم اقبال نقادوں کے تین بغایت بے اعتنائی کا شکار رہی ہے۔ غالب کا ذہن شعوری طور پر اس حقیقت کی طرف منتقل نہ ہوا ہوگا۔ ان کے زمانے تک مارکس کا جدلیاتی نظریہ تاریخ، جس کی بنیاد جرمن فلسفی ہیگل کے فلسفے نے فراہم کی تھی، سامنے نہیں آیا تھا لیکن ایک طرف تو وہ افلاطونی افکار سے آگہی رکھتے تھے جس کا مسلم فلسفیوں کے طفیل یورپ میں چرچا ہوا اور دوسری طرف وہ اشرافی فلسفے کے مسلمات اور مقدمات سے بھی ناواقف نہیں تھے۔ وہ یہ جانتے تھے کہ موجود اور بین حقیقت کے علاوہ ایک ایسی حقیقت بھی ہے جو اس کے اندر مستور اور ملفوف ہے۔ ظاہر اور غیر ظاہر کے درمیان جو خلیج

حائل ہے غالب اس کا بخوبی عرفان رکھتے ہیں۔ ہیگل نے شروع ہی میں یہ ادعا کیا تھا کہ حقیقت بالآخر اپنے جوہر کے اعتبار سے متناقض یا تردیدی یعنی Contradictory ہے، ایک تو وہ تحالف ہے جو اشیا کی معروضی کائنات میں نظر آتا ہے اور دوسرا وہ جو منطقی قضیوں یعنی Categories میں پایا جاتا ہے۔ لیکن ہیگل کا یہ کہنا بھی تھا کہ پایان کار خیال کے عمل اور وجود میں کوئی اختلاف نہیں رہ جاتا، چنانچہ غالب جب یہ کہتے ہیں:

ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترک رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

تو موحد یا Monist سے ان کی مراد لازمی طور پر مذہبی معنوں میں وحدانیت میں یقین کے نہیں ہے بلکہ وجود اور خیالی میں وحدانیت کے ہے۔ اس سے وحدتِ ادیان کے نظریے پر استدلال کرنا صحیح نہیں ہے۔ غالب غیر شعوری طور پر ہیگل کے ہم نوا معلوم ہوتے ہیں۔

مطور بالا میں یہ کہا گیا کہ غالب حقیقت کی مختلف ابعاد کو ایک مدام تغیر آشنا زاویہ نظر سے دیکھتے ہیں۔ یہ الفاظ دیگر ان کا خیال ہے کہ حقیقت متضادات کی روشنی میں ہی پہچانی جاتی ہے اور انہی کا تحصیل ہوتے رہنا اس کے آگے بڑھنے اور ظاہر ہونے کے لیے ضروری ہے۔ جو فنی تدبیر وہ اسے بے نقاب کرنے کے لیے اکثر کام میں لاتے ہیں اسے استبعادی یعنی Paradoxical تکنیک کہا جاسکتا ہے، اس میں جو لطافت پنہاں ہے وہ یہ کہ دو متضام جو ایک دوسرے کی ضد معلوم ہوتے ہیں یا ایک دوسرے کی نفی کرتے ہیں وہ بالآخر ایک مثبت ادعا یا Assertion کی صورت نمایاں ہوتے ہیں۔ اس تدبیر کو برتنے کا ایک ضمنی نتیجہ تو قاری کو ایک طرح کی پراگندگی یا Confusion میں مبتلا کر دیتا ہے لیکن بالآخر یہ ایک قطعی قضیے کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ دو ایسے بیانات کے درمیان ربط قائم کرنا جو ایک دوسرے کی نفی کرتے ہوں، ایک طرح کے ذہنی ریاض کا مقابلہ کرتا ہے اور تھوڑے سے پس و پیش اور تذبذب کے بعد آخری نتیجے کی قبولیت ممکن ہوتی ہے۔ اس پورے عمل میں ذہنی چوکنے پن کے علاوہ ایک نوع کے انشراح صدر کی کیفیت ہوتی ہے۔ طنز اور استبعاد یا قول محال میں کسی قدر فرق بھی ہے۔ طنز سے مراد خالی خولی جھلاہٹ یا طعن و تعریض نہیں ہے۔ جیسا کہ عموماً باور کیا جاتا ہے بلکہ اس کا بنیادی تفاعل ہے ایک ہی تجربے کے مختلف پہلوؤں کو بیک وقت ادراک کی گرفت میں لانا۔ اس کا تعلق معنویت کی توسیع سے ہے اور چٹنبھے کے ساتھ انکشافِ حال سے بھی۔ قول محال کا منشا ہے دو متضاد مضامین کو آمنے سامنے رکھنا جس سے بظاہر نفی کا پہلو نکلتا معلوم ہو لیکن جو منہج ہوا ثبات پر۔ یعنی طنز اور قول محال یا

استبعادی بیان دونوں ایک نوع کے ٹیڑھے ترجمے پن یعنی Tangentiality پر بھروسہ کرتے ہیں۔ موخر الذکر میں دو بیانات کا استرداد نہیں ہوتا بلکہ انھیں رو برو رکھنے سے ایک واضح اور غیر مشتبہ اور شفاف نکتے کی طرف اشارہ مقصود ہوتا ہے اور اس کی طرف نظریں اٹھتی ہیں۔ دونوں ہی میں غیر متوقع پیش بینی یعنی Anticipation بھی ملتی ہے اور استعجاب اور خیرگی کا نقش بھی قائم ہوتا ہے۔ انگریزی ادب میں قول محال کا استعمال آسکر وائلڈ، برنارڈشا اور چسٹرن کے ہاں برابر اور بالخصوص ملتا ہے، ویسے اس کی پرچھائیاں ادبی فن پاروں میں جہاں تہاں لیکن متواتر ملتی ہیں۔ شیکسپیر کے ڈراموں خاص طور پر المیہ ڈراموں میں طنز اور استبعاد دونوں کی بڑی تیکھی اور جاذب نظر مثالیں موجود ہیں۔ یہاں اس کے مشہور ڈرامے Macbeth کا ذکر ناگزیر معلوم ہوتا ہے۔ جدید تنقید میں استبعاد کو ایک تنقیدی اوزار یعنی Critical Tool کے بطور بھی استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ روزمرہ کی زندگی میں ہم قدم قدم پر استبعادی حقیقتوں سے دوچار ہوتے ہیں اور ادبی تنقید میں بھی اصل مسئلہ یہی ہوتا ہے کہ ہم ان استبعادی بیانات یا حوالوں سے جو ہمیں فن پارے میں ملتے ہیں، کن مثبت نتائج کا استنباط کرتے یا کر سکتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ طنز یا استبعاد کا استعمال ایک طرف تو ذہن کی برق آسا انتقال پذیری پر دلالت کرتا ہے اور دوسری جانب الفاظ کے نازک اور لطیف رشتوں کے کثیر الغنصر یعنی Multiple امکانات سے آگاہی اور ان کے استعمال میں غیر معمولی قدرت اور مہارت پر۔ طنز اور ذہنی معنویت یہ دونوں سے گہرا عداوت رکھتے ہیں اور استبعادی بیان کی جڑیں بھی ایک طرح سے ذہنی معنویت میں پیوست ہیں۔ اس لیے کہ ذہنی معنویت خود شمسختی نہیں ہوتی، یہ ہمیں کسی اندھے کنویں میں نہیں ڈھیل دیتی بلکہ اس کے برعکس ہم ناواقفیت کے Zone سے نکل کر خرد افروزی کی طرف لے جاتے ہیں۔ یہ ہمیں حقیقت کی ایسی پہچان کی طرف لے جاتی ہے جسے گرفت میں لایا جائے اور قابل تفہیم بنایا جائے۔ اس پر عمل میں جو ابہام پوشیدہ ہے اس کا تمام تر تعلق معنی سے نہیں بلکہ الفاظ کی تنظیم اور درو بست سے بھی ہے اور یہ تھوڑی سی وقت نظر اور تعمق فکر کا طالع ہوتا ہے۔ یہ مان پڑے گا کہ اس کے مطالعے اور اسے قبول کرنے سے ایک طرح کا لطف بھی حاصل ہوتا ہے اور بالآخر یہ احساس بھی کہ ہم نے غماز کار میں جس مفہوم کا تعین کیا تھا اس کے بارے میں جو اشتباہ ظاہر کیا تھا وہ اصل حقیقت سے دور تھا۔ انگریزی زبان میں اس کے لیے Double Entendre کی ترکیب استعمال کی جاتی ہے جس کا مفہوم بھی یہی ہے کہ الفاظ و تراکیب اور جملے کی پوری ساخت ہی دو زخمی ہے۔ یہ دو زخمی جو استبعاد یا قول محال کے خمیر میں گندھا ہوا ہے پائین کار ہمارے

ذہن کو ایک معتبر، مثبت اور قائم بالذات مفہوم تک پہنچا دیتا ہے اور یہی اس کے استعمال کا جواز بھی ہے۔ غالب کے کلام میں جگہ جگہ اس استبعادی رویے کی جس کا ذکر کیا گیا کارفرمائی نظر آتی ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار ہمارے اس دعوے کے ثبوت میں پیش کیے جاسکتے ہیں کہ ان میں ذہن کو ایک ہی حقیقت کے دو متضاد پہلوؤں کی طرف منعطف کرانے کی طرف میلان پایا جاتا ہے:

جذبہ بے اختیار شوق دیکھا چاہیے سینہ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

عشق سے طبیعت نے زیت کا مزہ پایا درد کی دوا پائی درد بے دوا پایا

ہے نو آموز فنا، ہمت دشوار پسند سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا

تھا زندگی میں مرگ کا کھٹکا لگا ہوا اڑنے سے چستر ہی مرا رنگ زرد تھا

نظر میں ہے ہماری جادہ راہ فنا غالب کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا

سراپا رہن عشق و ناگزیر الفت ہستی عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

محرم نہیں ہے تو ہی نواہائے راز کا یاں ورنہ جو حجاب ہے، پردہ ہے ساز کا

جلوہ گل نے کیا تھاواں چراغاں آب جو یاں رواں مژگان تر سے خون ناب تھا

عشرت قتل مگر تمنا مت پوچھ عید نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا

قطرہ میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل کھیل لڑکوں کا ہوا دیدہ بینا نہ ہوا

اہل بنیش نے بہ حیرت کدہ شوخی ناز جو ہر آئینہ کو طوطی بسک باندھا

شرح اسباب گرفتاری خاطر مت پوچھ اس قدر تک ہوا دل کہ میں زنداں سمجھا

کیا ہی رضواں سے لڑائی ہوگی گھر ترا خلد میں گر یاد آیا

دریائے معاصی تک آبی سے ہوا خشک میرا سردامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا

مشہد عشق سے کوسوں تک جواگتی ہے حنا کس قدر یارب ہلاک حسرت پاؤں تھا

مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے پند گل، خیال زخم سے، دامن نگاہ کا

خانہ ویراں ساری حیرت تماشا کیجیے صورت نقش قدم ہوں رفتہ رفتار دوست

جلتا ہے دل کہ کیوں نہ اک بار جل گئے اے ناتمامی نفس شعلہ بار حیف

دام ہر موج میں، ہے حلقہ صد کام نہنگ دیکھیں کیا گزری ہے قطرہ پہ گہر ہونے تک

ہے کس قدر ہلاک فریب وفائے گل بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل

کیا کہوں تاریکی زندانِ غم اندھیر ہے پنبد نور صبح سے کم جس کے روزن میں نہیں

بسکہ ہیں ہم اک نو بہارِ ناز کے مارے ہوئے جلوہ گل کے سوا گرد اپنے مدفن میں نہیں

گردش رنگِ طرب سے ڈر ہے غم محرومی جاوید نہیں

وہ نالہ دل میں خس کے برابر جگہ نہ پائے جس نالہ سے شکاف پڑے آفتاب میں

غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

طاعت میں تار ہے نہ مے والیئیں کی لاگ دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

ہے آدمی بجائے خود اک محشر خیال ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو

ہے سبزہ زار ہر در و دیوار مے کدہ جس کی بہاریہ ہے پھر اس کی خزاں نہ پوچھ

ہستی کا اعتبار بھی غم نے مٹا دیا کس سے کہوں کہ داغ جگر کا نشان ہے

ہے وہ غرور حسن سے بیگانہ وفا ہر چند اس کے پاس دل حق شناس ہے

جی جلے ذوق فنا کی ، تہائی پر نہ کیوں ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے

نہ لائی شوخی اندیشہ تاب نومیدی کفِ افسوس ملنا عہد تجدد تمنا ہے

شق ہو گیا ہے سینہ خوشالذت فراغ تکلیف پردہ داری زخم جگر گئی

ہو رہا ہے جہاں میں اندھیر زلف کی پھر سرشت داری ہے

گو سمجھتا نہیں پر حسن تلافی دیکھو شکوہ جور سے سرگرم جفا ہوتا ہے

واں کنگر استغنا ہر دم ہے بلندی پر یاں نالہ کو اور الٹا دعویٰ رسائی ہے

بیخودی تمہید بستر فراغت ہو جو پر ہے سائے کی طرح میرا شبتاں مجھ سے

نگہ گرم سے اک آگ نپکتی ہے اسد ہے چراغاں خس و خاشاک گلستاں مجھ سے

مے کدہ گر چشم ناز سے پاوے شکست موئے شیشہ دیدہ ساغر کی نگرانی کرے

وہ آکے خواب میں تسکین اضطراب تو دے مجھے تپش دل مجال خواب تو دے

ہم رشک کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے مرتے ہیں ولے ان کی تمنا نہیں کرتے

طبع ہے مشتاق لذت ہائے حسرت کیا کروں آرزو سے ہے شکست آرزو مطلب مجھے

محبت میں نہیں ہے فرق جینے اور مرنے کا اسی کو دیکھ کر جیتے ہیں جس کا فر پہ دم نکلے

جز زخم تیغ ناز نہیں دل میں آرزو جیب خیال ترے ہاتھوں سے چاک ہے

محولہ بالا اشعار سے یہ بخوبی ظاہر ہے کہ غائب کے ہاں اکبر سے، واضح اور برملا اظہار بیان پر تکیہ نہیں کیا گیا کہ ان کے ہاں تقریباً ہمیشہ براہ راست کلام کی نفی ملتی ہے۔ استثنائی صورتوں کے علی الرغم۔ حالی نے اپنی اہم تصنیف یادگار غالب میں ان (غالب) کی نیز ہی ترجمہ چالوں کا بصراحت ذکر کیا ہے۔ حالی اپنے اس موقف سے کس حد تک آگہی رکھتے تھے اس پر قیاس آرائی کا رد شواہ ہے لیکن انھیں اپنے صواب دید پر پورا اطمینان تھا اور یہ امر بدیہی ہے کہ وہ اس امر کا بخوبی احساس رکھتے تھے کہ براہ راست انداز گفتگو میں شاید وہ لطف اور ندرت نہیں، جو پُر پیچ محاورہ سخن میں ہے کیوں کہ موخر الذکر قاری کے ذہن اور حسیت کو مبہمز کرتا اور اسے بندھے نکلے جوابی تاثرات یعنی Stock Responses سے باز رکھتا ہے، یہ بھی عین ممکن ہے کہ انھوں نے نسخہ حمید یہ میں مندرج کلام اور غائب کے عام انداز بیان سے مرعوبیت کی بنا پر اس رائے کو مستحکم بنایا ہو، بہر حال یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ انداز بیان کی سادگی کوئی مطلق ادبی قدر نہیں ہے یعنی انداز بیان کی سادگی دور رس کی پردہ دار بھی ہو سکتی ہے۔ حرف و معنی کی ملاعبت یعنی Interplay کسی تسہیل کی روادار نہیں ہے۔ نسخہ حمید یہ میں استعارہ در استعارہ کی مثالیں وافر

تعداد میں دستیاب ہیں اور محاورہ سخن سچ در سچ ہے۔ متداول دیوان میں ایسا نہیں ہے لیکن محض اس بنا پر ہم نسخہ حمید یہ میں مشتمل کلام کے تفوق کو ثابت نہیں کر سکتے۔ اگر سادگی کی بجائے شفافیت یعنی Transparency کا لفظ استعمال کیا جائے تو بہتر ہوگا اور یہ شفافیت گہرے مطالب کی حامل ہو سکتی ہے اور اس میں بھی ایک طرح کی Obliquity کے لیے گنجائش نکل سکتی ہے۔ شیکسپیر کے شاہکار ہیملٹ میں مستعمل ترکیب Readiness is all اور اسی طرح اس کے دوسرے اہم المیہ کارنامے کنگ لیر میں Ripeness is all سے بڑھ کر شفافیت اور کہاں ملے گی۔ ان دونوں تراکیب میں جو گھناپن یعنی Density ہے اور یہاں جو جہان معنی پوشیدہ ہے وہ اہل علم و بصیرت سے مخفی نہیں۔ مومن کے چیتاں کے برعکس غالب کے ہاں محض الفاظ کا الٹ پھیر نہیں ہے بلکہ خیال اور جذبے کے انسلالات اور لفظ و معنی کو ایک دوسرے کے اندر کھپا کر ان کی ایسی بافت اور بناوٹ تیار کرنا جو معلوم و مانوس وابستگیوں کے تانے بانے سے بڑھ کر ہو اور جس سے مفاہیم کی کرنیں پھوٹ نکلیں، آسان کام نہیں ہے۔ موجودہ تنقیدی زبان میں اس طرح پورا لسانیاتی Discourse یا سیاق Plurigistic بن جاتا ہے اور غالب کے ہاں یہ ہمیں بہ تمام و کمال نظر آتا ہے۔ تلخیص یا رمز بلیغ کے استعمال میں دور کی کوڑی لانے کی ضرورت پیش آتی ہے، لیکن استبعادی بیان میں یہ دیکھنا اور دکھانا ضروری ہوتا ہے کہ جو معانی بظاہر شعر میں موجود ہیں کیا بالآخر ان سے مختلف معانی متبادر ہوئے ہیں اور اس طرح ایک سطح سے دوسری سطح کی طرف انتقال ذہنی لازمی اور لابدی ہے۔ اس سے جو پیچیدگی اور غیر متعین یعنی Indeterminacy کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ وہی دراصل شاعری کی وقعت اور حسن قبول کی ضامن ہوتی ہے اور اس میں اضافے کا سبب بنتی ہے۔ غالب کے ہاں فکر کے متضاد دھارے آکر مل گئے تھے اور خود ان کا مزاج لطافت اور دوررسی اور ہمہ جہتی کے امتیازات سے متصف تھا، لہذا ان کے ہاں الفاظ کے Tentacles کا پایا جانا محل حیرت نہیں ہے۔ عشقیہ محرکات سے سروکار کے دوران بھی انھیں یہ جستجو کساتی رہتی ہے کہ کائنات کی علت غائی کیا ہے؟ اور مظاہر کائنات میں باہمی مناسبت اور مطابقت کس نوعیت کی ہے؟ چنانچہ جب وہ یہ کہتے ہیں:

ہوں میں بھی تماشا کی نیرنگ تمنا

مطلب نہیں اس سے کہ مطلب ہی برآوے

تو گویا مصرع ثانی میں وہ ایک کاشف اسرار حیات کے معروضی رویے اور لائق کا اظہار کر رہے ہیں اور محض جستجوئے حقیقت کو اپنی کدو کاوش ذہنی کا مورد بنانا چاہتے ہیں۔ اسی طرح جب

وہ کہتے ہیں:

جز زخم تیغِ ناز نہیں دل میں آرزو

جیبِ خیال ترے ہاتھوں سے چاک ہے

تو زخم تیغِ آرزو سے ان کا غشا محبوب کے غمزہ و ناز و ادا کا زخم ہرگز نہیں ہے بلکہ یہ اسی آرزو کا زخم ہے جسے وہ حقیقت کی جستجو کے لیے اپنے دل کی گہرائیوں میں محسوس کرتے ہیں اور اسی طرح جذباتی زندگی میں بھی وہ صرف شرارِ آرزو یا زخم تیغِ ناز کا گھائل ہونا پسند نہیں کرتے بلکہ یہ داعیہٴ روح خیال کی وسعتوں اور پہنائیوں میں بھی ایک طرح کے Fissure پیدا کرنے کا سبب بن جاتا ہے۔ جیبِ خیال کو چاک کرنے سے دراصل یہی ظاہر کرنا مقصود ہے۔ یہ جاننا دل چسپی سے خالی نہ ہوگا کہ یورپ کے ازمنہٴ وسطیٰ کے تصوف کی تاریخ میں مشہور صوفی خاتون Julian of Norwich نے اپنے ملفوظات میں Wound of Desire کا ذکر کیا ہے جس سے اس کا دل بری طرح مجروح ہوا تھا۔ اس کی اپنی فکر کے سیاق و سباق میں یہ زخم آرزو ایک وسیلہ اور سہل ہے۔ حضرت عیسیٰ مسیح کی شخصیت سے قربت حاصل کرنے اور الوہی لذتِ نایاب سے سرشاری پانے کا۔ غالب نے مسائلِ تصوف سے اپنے شغف کا اظہار تو کیا ہے: 'یہ مسائلِ تصوف یہ ترا بیان غالب' لیکن یہاں طنز یہ انداز کی شوخی اور تفسنِ طبع کی ملاوٹ کو ایک محتاط قاری کو کسی طور بھی نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔ امر واقعہ یہ ہے کہ غالب متصوفانہ تجربے سے کوئی مس نہیں رکھتے تھے۔ حقیقت سے رجوع کرنے اور رابطہ پیدا کرنے کے اسباب متنوع ہیں۔ سائنسی، متصوفانہ، فلسفیانہ اور شاعرانہ اور ان سب کا مقصد پایانِ کار اس کی کنہ کو دریافت کرنا بھی ہے۔ غالب کا سر و کار موخر الذکر وسیلے سے ہے اور اس کے حصول کا انحصار ان کے ذہن و ادراک کے تفاعل پر اور اندرونی حاسے پر، منطقی اور تجرباتی وسائل پر نہیں۔ وہ استبعادی طریقہٴ کار کو برتتے ہیں، یہ الفاظ دیگر ایسی لسانیاتی تنظیم یا فریم ورک تیار کرتے ہیں جس کے ذریعے وہ اپنے ایقانات کے ابلاغ کو موثر بھی بنا سکیں اور معنی خیز بھی۔ اس ساری بحث کا لب لباب یہ ہے کہ حقیقت کی طرف غالب کا اپروچ ہیگل کے مانند Dialectical ہے اور ان کی فنی تدبیر استبعاد یعنی Paradox کے استعمال پر بیش از بیش تکیہ کرتی ہے۔



غالب کے کلام میں تطابق بہ نفی کی صورتیں

غالب کے اس شعر سے ہم سب بخوبی واقف ہیں:

رموزِ دین لٹنا سم درست و معذورم

نہاد من عجی و طریق من عربیت

یعنی میں دین کے اسرار و رموز سے قطعاً آگاہ نہیں ہوں بلکہ اس لحاظ سے معذور محض ہوں کیوں کہ میں اپنی طبیعت اور سرشت کے اعتبار سے عجی ہوں اور مسلک کے اعتبار سے عربی۔

غالب کے یہاں ایک طرف دیر و حرم یا کفر و ایمان کی کش مکش نمایاں ہے جس میں تضاد کا پہلو شامل ہے تو دوسری طرف عجی و عربی کشاکش ہے۔ اقبال رموزِ دین سے آگاہ ہی نہیں رموزِ دین کے عارف بھی تھے اور اسی آگہی نے اُن کے جذبات کی ایک خاص نچ پر تربیت کی تھی۔ غالب اس تربیت ہی کے قائل نہ تھے کیوں کہ غالب نے اگر عربی طرزِ زیست سے کوئی چیز اخذ کی تھی تو وہ تھا حسنِ عمل اور عجی آدابِ زندگی نے انھیں خیالِ حسن کا سلیقہ عطا کیا تھا۔ انھی دونوں طرزِ ہائے فکر و عمل نے انھیں حیات و کائنات کی ایک خاص فہم اور انھیں انگیز کرنے کی ایک خاص تہذیب بخشی تھی۔

زندگی اور اس کے معاملات کے تعلق سے غالب نے کبھی تغافل نہیں برتا بلکہ جن سیاسی، سماجی اور تہذیبی صورتِ حالات کا انھیں سامن تھا، وہ ہر خاص و عام کے لیے حوصلہ شکن تھے۔ وہ دُخانی کشتیوں، نئے نظامِ رسل و رسائل، بھاپِ انجنوں، تارِ برقی کی سہولتوں کو لبیک کہتے ہیں اور لعجانِ فرنگ کی کافر اداؤں پر نہال ہو جاتے ہیں۔ حتیٰ کہ انھیں ہر انگریز افسر بلکہ

برطانوی باشندہ دانش میں یکتا اور بنیاد میں بے مثال نظر آتا ہے لیکن یہ بھی غالب کا ایک حسن ادا تھا۔ انھوں نے یہ ضرور کہا تھا اور ایک انتہائی معاملہ فہم اور حساس بصیرت رکھنے والی شخصیت ہی ایک غیر یقینی اور تغیر آشنا دور میں یہ کہہ سکتی تھی کہ مردہ پروردن مبارک کار نیست۔ مگر کیا واقعی غالب مستقبل پرست تھے یا ان معنوں میں وہ مستقبل پرست تھے کہ تاریخ کے عدم استقلال اور جدلی کردار پر ان کا یقین مسلم تھا۔ دراصل تاریخ ہی نہیں انسانی طبائع اور نفسیات کے تقاضوں اور مطالبات پر بھی ان کی گہری نظر تھی اور وہ زندگی کے اس راز سے کما حقہ واقف تھے:

ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں

فکر کے اسی پہلو نے غالب کو تضاد فہمی کی ترغیب بھی دی اور یہ بھی بتلایا کہ حقائق عالم کی ترکیب و تشکیل میں محض یکساں خواص ہی کی اہمیت نہیں ہے بلکہ افتراق اور تضاد کا بھی بڑا دخل ہے۔ چیزیں بظاہر جیسی جو کچھ نظر آتی ہیں وہ نہ تو ویسی ہیں اور نہ محض اُن کا ظاہر، یک طرفہ اور نمایاں رخ ہی کل حقیقت ہے کیوں کہ ہیں کواکب کچھ نظر آتے ہیں کچھ گویا کچھ ہماری بصارت کی معذوری اس کا سبب ہے اور جسے فریب نظر کا نام دیا جاتا ہے تو دوسری طرف شے خود اپنے میں، اپنی ذات، اپنے خواص میں یکسو ہے نہ یکساں بلکہ تبدیلی اس کا خاصہ ہے اور تبدیلی خود دیکھنے والے کی طبیعت کا بھی خاصہ ہے۔ اسی نکتے کو ملحوظ رکھتے ہوئے غالب نے عالم تمام کو حلقہ دام خیال قرار دیا تھا۔ تاہم اپنی اصل میں غالب جیسی باعمل، معاملہ فہم اور حساس شخصیت کے لیے نہ تو عالم تمام حلقہ دام خیال تھا اور نہ جنونیوں، مجذوبوں یا خائفوں کا مامن و مسکن۔ غالب کے لیے زندگی محض جہد مسلسل کا نام تھی:

زخمی ہوا ہے پاشنہ پائے ثبات کا

نئے بھاگنے کی گوں نہ اقامت کی بات ہے

جہاں فرار کی کوئی راہ ہو نہ اقامت کی کوئی سبیل، وہاں محض شکوہ، محض احتجاج، محض نوحہ ہی ممکن ہے۔ لیکن بعض طبائع ہر جنبش کو کسی دوسرے سلسلہ جذباتی کا کرشمہ سمجھتے ہیں اور ہر حرکت کو دیگر متعلق اور غیر متعلق حرکات کے ابدی نتیجے سے تعبیر کرتے ہیں۔ انھیں اس حقیقت کا بھی بخوبی علم ہے کہ نفی کے اندر ہی اثبات کی رمت بھی کہیں کار فرما ہے اور اثبات ہی میں نفی کا ایک شاہد برسر کار ہے۔ غالب فطرت کے اس راز کے محرم ضرور تھے لیکن ان کی طبیعت کی شوخی انھیں زندگی کو برتنے اور اسے آزمانے کا ایک علاحدہ اسلوب مہیا کرتی ہے اور یہ اسلوب تھا مطابق

بہنشی کا اسلوب۔

غالب کے کلام میں سب سے زیادہ مثالیں انہی اشعار پر گواہ ہیں، جن میں غالب نفی کے سامنے یا تو سینہ سپر ہو جاتے ہیں اور سپاہیانہ جلال ان میں عود کر آتا ہے یا طنز و تمسخر اور طعن و تشنیع کے حربوں سے کام لے کر گفتگو کا رخ ایک غیر متوقع سمت کی طرف موڑ دیتے ہیں۔ کبھی نظر انداز اور صرف نظر کرنے میں انھیں طمانیت حاصل ہوتی ہے اور کبھی نفی سے اس طرح تھاقی کرتے ہیں کہ اس میں ارتفاع یا Sublimation کی ایک صورت نکل آتی ہے:

دستگاہ دیدہ خوں بار مجنوں دیکھنا
یک بیاباں جلوہ گل، فرش پا انداز ہے

کانٹوں کی زباں سوکھ گئی پیاس سے یارب
اک آبلہ پا وادی پدخار میں آوے

عجب نشاط سے جلاد کے چلے ہیں ہم آگے
کہ اپنے سایے سے سر پاؤں سے دو قدم آگے

جس زخم کی ہو سکتی ہو تدبیر رفو کی
لکھ دیجو یارب اسے قسمت میں عدد کی

نگہ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسد
ہے چہ اغاں خس و خاشاک گلستاں مجھ سے

رہے نہ جان تو قاتل کو خوں بہا دیجے
کٹے زبان تو خنجر کو مرجبا کہیے

ایسا نہیں ہے کہ ۱۸۵۷ء کی بغاوت اور اس بغاوت میں ناکامی کے بعد ہی معاشرت میں اختلال پیدا ہوا بلکہ پوری انیسویں صدی ایک زبردست تہذیبی اور سماجی انتشار سے دوچار تھی۔ مرکزیت پارہ پارہ ہو رہی تھی بلکہ ہو چکی تھی۔ ہر ایک ذہن میں کل جوا بھی پردہ غیب میں

تھا، کئی شبہات و سوالات کی دُھند میں اٹا ہوا تھا۔ غالب کے انتخاب کلام کا بیشتر حصہ ربیعِ اول ہی کی تخلیق ہے جب کہ انھوں نے اپنی عمر کے پچیس برس بھی پورے نہیں کیے تھے۔ عمر کے اس حصے میں ان کی فکر میں جو صلابت اور لفظ کے برتاؤ میں جو پختگی اور تخیل میں جو حیرت آثاری ہے و نیز قریب و بعید اشیاء اور ان کی ضدوں میں جو مناسبتیں قائم کی گئی ہیں غالب کی طریقِ رسائی کے خاص پہلو ہیں۔ عہدِ غالب کے انتشار کے مقابل ذہنِ غالب کی مرکز جوئی یقیناً گہری توجہ کی مستحق ہے۔ غالب نے ان ضدوں کے مابین اور ان بظاہر ضدوں کے بطن میں جو مناسبتیں محسوس کیں یا قائم کی ہیں، ان کو ہم بڑی آسانی سے رعایت کا نام بھی دے سکتے ہیں کیوں کہ رعایت محض یکساں انسلای کی رشتوں ہی سے عبارت نہیں ہوتی بلکہ ضدوں کو ایک جگہ ہی پر پہلو بہ پہلو رکھ کر معنی کے نئے انضمامات قائم کرنے کی گنجائش بھی مہیا کرتی ہے۔

غالب اگر بڑے حسن و خوبی کے ساتھ نفی سے تطابق کی ایک راہ نکالتے ہیں تو یہ ان کے حساس تخیل کا ایک معمولی سا کمال ہے۔ مثلاً وہ کہتے ہیں:

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس

برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

یہاں آزادوں جیسا لفظ صرف اور صرف غالب ہی کی دین ہے۔ اسے ہمارے عہد کے بوہمیین کا بدل بھی کہہ سکتے ہیں اور ان صوفی منش قلندروں سے بھی متعلق کر کے دیکھ سکتے ہیں جو دنیوی حرص و آرزو، نفقہ و افتراق اور ہر اُکلف و آسائش سے بری اور بلند ہوتے ہیں۔ خاساری جن کی شناخت ہوتی ہے اور دلوں پر حکمرانی جن کی توفیق۔ غالب کہتے ہیں کہ ہمارا شمار تو ان بے نیاز ہستیوں میں کرنا چاہیے جنہیں اگر کوئی غم بھی ہوتا ہے تو محض بہ قدر یک ساعت، اس کی دلیل وہ ان لفظوں میں بہم پہنچاتے ہیں کہ چوں کہ ہم آزاد منش قلندر ہیں اس باعث برق جیسی عارت گر قوت سے اپنے ماتم خانے کی بجھی ہوئی شمعوں کو روشن کر کے منفی سے ایک مثبت کام لے لیتے ہیں نہ اس لیے کہ چوں کہ ہم منفی سے مثبت کام لینے کا ہنر یا حوصلہ رکھتے ہیں اس باعث ہمارا شمار آزادوں میں ہوتا ہے۔ محولہ بالا شعر کی روشنی میں یہ اشعار بھی دیکھیے کہ تطابق بہ نفی کی صورت میں وہ یکے بعد دیگرے بہم ضدوں کو کس طرح بروئے کار لاتے ہیں:

مری تعمیر میں مضمحل ہے اک صورت خرابی کی

ہوئی برق خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا
جہاں موجہ رقتار ہے نقش قدم میرا

جہاں میں ہوں غم و شادی بہم ہمیں کیا کام
دیا ہے ہم کو خدا نے وہ دل کہ شاد نہیں

اب ذرا غالب کے اس شعر پر غور فرمائیں:

جوئے خوں آنکھوں سے بہنے دو کہ ہے شام فراق
میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہو گئیں

غالب کے اس شعر میں بھی چیزوں سے ربط پیدا کرنے، انہیں قبول کرنے یا رد کرنے کا اپنا ایک اسلوب ہے۔ غالب یہ ضرور کہتے ہیں کہ ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرا نہیں کیا۔ مگر غالب کا اصل انداز نظران کے انہیں اشعار سے مترشح ہوتا ہے جنہیں وہ تقدیر پر اکتفا کرنے یا فارغ ہونے کے برخلاف ایک دوسری راہ نکالنے کی سعی کرتے ہیں۔ غالب جوڑے دار ضدوں یعنی Binaries کو پہلو پہ پہلو رکھ کر معنی کو ایک نیا اور مختلف تناظر عطا کرتے ہیں بلکہ اکثر ہماری حیرتوں کو براہِ غایت کرتے اور انہیں ایک نئے طور پر ترتیب بھی دیتے ہیں۔ غالب جہاں ضدوں کو مستعمل اور متبادل ضدوں یا جوڑے دار ضدوں جیسے سرد/گرم، سیاہ/سفید، رمت/زحمت، زمین/آسمان، بحر/وصل، انکار/اقرار، شام/صبح وغیرہ کے طور پر اخذ کرتے ہیں وہاں ان کے لفظی متضاد پیرایوں کے بجائے معنی یا کیفیت کی سطح پر قاری کے ذہن میں تضاد تاثر کو براہِ غایت کرنے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ ظاہر ہے یہ ایک مشکل تر عمل ہے ایک دوسرے یا تیسرے درجے کا شاعر سامنے کی روزمرہ کی ضدوں پر اکتفا کر لیتا ہے جب کہ بڑا شاعر ہمیشہ توقع کو رد کرنے کی طرف مائل ہوتا ہے۔

رسکن نے ایک اور بات کہی تھی کہ بڑا شاعر اپنے محسوسات میں جتنا شدید ہوتا ہے اسی قدر اس کا اظہار بھی شدید ہوتا ہے جب کہ دوم درجے کا شاعر اپنے محسوسات میں تو بے حد شدید ہوتا ہے لیکن اظہار میں کمزور واقع ہوتا ہے یعنی وہ اپنے محسوسات کو ان کی شدت کی نسبت سے اظہار کرنے پر قادر نہیں ہوتا۔

محولہ بالا شعر میں غالب نے ایک طرف جوئے خوں کو آنکھوں سے بہنے پر کسی طرح کی

شکایت کی ہے نہ احتجاج اور نہ ہی وہ اس صورت حال کا ماتم کرتے ہیں اور نہ داد خواہ ہوتے ہیں بلکہ منفی حالت ہی میں انھیں ایک مثبت صورت بھی جھلکتی ہوئی نظر آتی ہے، وہ جوئے خوں میں بھی عافیت کی ایک راہ نکال لیتے ہیں کہ میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہو گئیں۔ یہاں خون کی چمک اور جوئے خوں کے بنے میں شمع کی لو کی لرزش سے جو مناسبت قائم کی ہے اس نے پیکروں کا ایک چکا چوند کرنے والا سلسلہ سا قائم کر دیا ہے۔

جیسا کہ میں نے عرض کیا کہ صرف نظریا نظر انداز کرنے کا فن بھی غالب کو خوب آتا ہے مگر اس سے زیادہ چیزوں سے الجھنے اور انھیں الجھانے، انھیں برتنے اور ان سے لطف اندوز ہونے یا ان سے نشاط انگیز اذیت اٹھانے کی طرف ان کی طبیعت کچھ زیادہ ہی مائل رہتی ہے۔ آپ غالب کی تراکیب ہی کا مطالعہ کریں تو پتا چلے گا کہ وہ لفظ کے مابین کوئی باریک سی درز بھی چھوڑنے کے قائل نہیں ہیں۔ ان کی ترجیح کسی ایک لفظ کے بجائے لفظ کو دیگر لفظوں کے ساتھ خوشوں یا گچھوں کی شکل میں دیکھنے یا دکھانے پر ہوتی ہے۔ ان کا ٹھہ دار اور کسی بندھی ترکیبوں سے ان کی جذباتی شدتوں کا بھی بخوبی پتا چلتا ہے۔ یہ صورت اکثر ان اشعار میں زیادہ نمایاں ہوتی ہے جن میں وہ چیزوں سے الجھنے، انھیں الجھانے یا اذیت کے لمحوں میں نشاط کے لطیف تجربے سے دوچار ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں:

گلیوں میں میری نقش کو کھینچے پھر وہ کہ میں
جاں دادہ ہوائے سرورہ گزار تھا

عشرت پارہ دل، زخم تمنا، کھانا
لذت ریش جگر غرق نمک داں ہونا

جراحت تحفہ، الماس ارمغان، داغ جگر ہدیہ
مبارک باد اسد غم خوار جان دردمند آیا

دل حسرت زدہ تھا، مائدہ لذت درد
کام یاروں کا بقدر لب و دندان نکلا

مقدم سیلاب سے دل کیا نشاطِ آہنگ ہے
خانہ عاشق مگر سازِ صدائے آب ہے

عشرتِ قتل کہ اہلِ تمنا مت پوچھ
عیدِ نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا

ان اشعار میں یقیناً مسوئیت (Masochism) کا میلان واضح ہے، فرد کی ذات جس میں عین مرکز میں آجاتی ہے، مسوئیت پسند جسمانی یا جذباتی اذیت سے محظوظ ضرور ہوتا ہے مگر وہ دوسروں کے باب میں ایذا پسند یا آزار دوست نہیں ہوتا۔ غالب ایک طرف اپنے ٹھیشہ معنی میں انسان دوست اور وسیع الشرب واقع ہوئے ہیں لیکن جذباتی اذیت کے لمحوں میں ان کا مقصد تطابق یہ نفی ہوتا ہے وہ بڑی خوش دلی کے ساتھ اپنی نا آہنگیوں کو نفسیاتی سطح پر انگیز کر لیتے ہیں، اس قسم کے اشعار کی پہلی قرأت یقیناً پڑھنے والے کے ذہن پر کچھ کے لگاتی ہے بلکہ ہمارے اندر تلخ آمیز تاثر پیدا کرنے کی موجب بھی ہوتی ہے لیکن دوسری اور تیسری قرأت کے بعد ہم پر غالب کی وہ پختہ تر ذہانت منکشف ہو جاتی ہے جس کا مقصود ہمیں یہ باور کرانا ہوتا ہے کہ رویے زار زار کیا، کیجیے ہائے ہائے کیوں؟ جو لوگ کمال ہوشیاری سے نفی کو انگیز کرنے کے فن سے واقف ہیں اور نہایت خوش دلی کے ساتھ نفی سے مطابقت پیدا کر لیتے ہیں۔ زندگی کا ہر جبراًن پر آسان ہو جاتا ہے اور ہر اذیت ان پر خود اتلافی کے ایک امکان کے طور پر صادر ہوتی ہے:

ہر چند سبک دست ہوئے بت شکنی میں
ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہے سب گراں اور

زخم پر چھڑکیں کہاں طفلانِ بے پردانمک
کیا مزا ہوتا اگر پتھر میں بھی ہوتا نمک

داد دیتا ہے مرے زخمِ جگر کی واہ واہ
یاد کرتا ہے مجھے دیکھے ہے وہ جس جانمک

مژدہ اے ذوقِ اسیری کہ نظر آتا ہے دامِ خالی، قفسِ مرغِ گرفتار کے پاس
جگر تشنہ آزار تسلی نہ ہوا جوئےِ خوں ہم نے بہائی بن ہرخار کے پاس

نشاطِ داغِ غمِ عشق کی بہار نہ پوچھ
شنگلی ہے شہید گلِ خزانِ شمع

مقل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے
پر گل خیالِ زخم سے دامن نگاہ کا

غالب نے اپنے ایک فارسی شعر میں یہ غلط نہیں کہا تھا:

عمر با چرخ بہ گردد کہ جگر سوختہ ای
چوں من از دودہ آذر نفساں بر خیزد

غالب تو عشق ویراں ساز کو استعارے کی زبان میں ہستی کی رونق قرار دیتے ہیں اور
اس انجمن کو بے شمع کہتے ہیں جس کے خرمن میں برق نہیں ہے۔ زخم تو زخم، زخموں کی بخیر گری اسی
لیے انھیں مرغوب ہے کہ زخم سوزن کی اپنی ایک لذت ہے، اں جیسی چیز اگر دو نیم نہ ہوتی ہو تو ان
کا اصرار خنجر سے سینے کو چیرنے پر ہوتا ہے اور مژدہ اگر خوں پکا نہیں ہے تو وہ اہل میں پٹھری
چھونے کی تاکید کرتے ہیں۔

ایک طرف دشت میں انھیں عیش ہے کہ گھر یعنی گھر کی عافیت تک یہ دنہ رہی اور دوسری
طرف وہ اس لقا و دق بیاباں میں ایک دیوار کے طالب ہیں کہ شوریدگی کے ہاتھوں جو سروبال
دوش بن گیا ہے اس کا مادہ اجز سنگ دیوار کے کچھ اور نہیں۔

ان تمام صورتوں میں یقیناً جذبات اور محسوسات کی سطح پر بڑی شدت اور تندی ہے لیکن
اس بظاہر جوش اور تشنج کے پیچھے غالب کا ایک وسیع تر نظریہ زندگی کا کر رہا ہے۔ قیام اور عافیت
ان کے یہاں موت ہی کی مترادف صورتیں ہیں۔ ان کے مخیطوں میں اقرار پر انکار، وف پر جفا،
تعمیر پر تخریب، مرہم پر زخم اور گھر پر بیاباں کو جو فوقیت حاصل ہے وہ ان کی طبیعت کی ایک گونہ
بے اطمینانی اور بے تابی کی مظہر تو ہے ہی، لیکن اس سے زیادہ تطابقِ نفسی کی وہ صورت ہے جس

میں مختلف ضدوں کے درمیان زندگی کرنے کی ایک نئی اور ہم میں سے اکثر کے لیے ایک اجنبی راہ نکالنے کا راز مفسر ہے۔ تیر کا اپنا ایک قرینہ تھا اور انہوں نے گذران کی ایک صورت کچھ اس طور پر نکالی تھی:

مرے سلیقے سے مری نبھی محبت میں
تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا



نقی حسین جعفری

غالب کا آئین غزل خوانی

مندرجہ بالا عنوان غالب کے اس قطعہ سے لیا گیا ہے جو بادشاہ کی مدح میں ہے اور جس کا آخری شعر یوں ہے:

میں جو گستاخ ہوں آئین غزل خوانی میں
یہ بھی تیرا ہی کرم ذوق فزا ہوتا ہے

یہاں مدح و ستائش کے معاملات سے قطع نظر راقم السطور کو غالب کے اپنے بیان کیے ہوئے وصف سے سروکار ہے:

’میں جو گستاخ ہوں آئین غزل خوانی میں‘

’آئین غزل خوانی میں‘ گستاخی کو غالب اپنے لیے باعث افتخار سمجھتے ہیں۔ یہاں یہ دیکھنا مقصود ہے کہ غالب کا آئین غزل خوانی اگر کوئی ہے تو کیا ہے؟ اور اس ضمن میں ان کی گستاخی سے کیا مراد ہے؟ یہ مختصر مضمون اس ضمن میں ایک کوشش ہے۔

غالب کے عہد کے ہندوستان کو عالمی اسلامی تہذیب کی ایک ہزار سالہ توانا روایت کے آخری مظہر کے طور پر بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ یہ عہد تمدنی طور پر مائل بہ زوال ضرور تھا لیکن ہمیں ایسی کوئی شہادت نہیں ملتی جس سے یہ سمجھا جائے کہ بہادر شاہ ظفر کے عہد کے شرقا تہذیبی اعتبار سے اپنے کو گوروں سے کمتر سمجھتے تھے۔ کلکتے میں غالب کو نئی مدنیت کے جو آثار نظر آئے وہ ان سے متاثر ضرور ہوئے لیکن اپنی حسی اور فکری شخصیت کے بارے میں انھیں کسی قسم کا احساس کمتری نہیں تھا، Peter Hardy کے بقول یورپی نسل کو ہندوستان میں جس تجربے سے گزرنا پڑا وہ دنیا کے دوسرے خطوں میں پیش آئے نوآبادیاتی تجربے سے بالکل مختلف تھا۔ یہاں کی ہزاروں

سال پرانی تہذیب، جس میں یونانی، ایرانی، عرب اور وسط ایشیائی تہذیبی دھارے شامل ہو گئے تھے، اپنے آپ میں ایک خود مملکتی اور توانا تہذیب تھی۔ چنانچہ اٹھارہویں صدی کے آخر سے انیسویں صدی کے وسط تک انگریزوں اور دیگر یورپی قوموں کا ہندوستان کے بارے میں رویہ جستجو اور احترام کا تھا۔ اس ضمن میں ایسے بہت سے انگریزوں کے نام گنائے جاسکتے ہیں جنہوں نے اردو میں باقاعدہ شعر کہے اور غزلیں کہیں۔ غالب کے شاگرد Alexander Headerly جو آزاد مخلص رکھتے تھے، اس باب میں معروف نام ہے لیکن انیسویں صدی کا آخر آتے آتے یہی رویہ ایک عجیب قسم کے احساس برتری میں بدلتا ہوا نظر آتا ہے جو بظاہر سیاسی اقتدار کے باعث سامنے آیا۔

غالب نے جس معاشرے میں آنکھ کھولی وہ سطحی طور پر بیجان انگیز اور سیاسی انتشار سے عبارت ضرور تھا، لیکن اس معاشرے کی بنیادیں کھوکھلی نہ تھیں۔ مدارس میں منقولات کے ساتھ ساتھ معقولات، فلسفہ، تاریخ، ریاضی اور دوسرے علوم متداولہ کا چلن تھا۔ طب اور فقہ میں اختصاص کے ادارے قائم تھے۔ ان لوگوں کا رویا ہے زیست World View وسیع تھا جس میں رجائیت غالب تھی اور یہ زاویہ نگاہ Fatal نہیں تھا۔ اس معاشرے کی فکر وحدۃ الوجودی، ان کی منطق استخراجی اور شاعری، بالخصوص غزل کی روایت کلیۃً انسان دوستی کے جذبے سے معمور تھی۔

اس ضمن میں ان پانچ عناصر کی وضاحت ضروری ہے جن کی آمیزش سے یہ حسیت (Sensibility) معرض وجود میں آئی:

(۱) وحدۃ الوجودی فکر ایک لحاظ سے انسان دوستی کے جذبے کی اساس کہی جاسکتی ہے۔ عالم اسلام کے تمام متصوفانہ سلاسل اسی فکر سے جڑے ہوئے تھے۔ ان سلاسل کا ہندوستان میں جس قدر فروغ ہوا وہ تاریخ کی شہادت ہے اور اس کے نتیجے میں آدمیت کے احترام اور آدم کی سرفرازی کا غمہ جادواں جن واسطوں سے سننے کو ملا ان میں غزل کی روایت بڑی ممتاز ہے۔

(۲) جو زمانہ عالم اسلام میں تصوف کے سلاسل کے فروغ کا ہے، بڑی حد تک وہی دور فارسی شاعری کے عروج کا بھی ہے۔ فارسی میں ابوسعید ابوالخیر سعدی، رومی اور حافظ کے اشعار وحدۃ الوجودی فکر اور متصوفانہ روایت کے اولین مظہر کہے جاسکتے ہیں۔

(۳) استخراجی طریقہ استدلال (Deductive Reasoning) مشرق میں مروج تھا

اور یورپ کی نشاۃ ثانیہ کی استقرائی منطق کے مقابلے میں Non-Emperical تھا۔ استقرائی منطق (Inductive Logic) کی کارفرمائی کے نتیجے میں یورپ کی ہمہ جہت ترقی کے دروازے تو کھلے لیکن اُس کے نتیجے میں تباہی بھی بہت آئی۔ غالب کے اشعار میں بھی کہیں کہیں استخراجی طریقہ استدلال نظر آتا ہے۔ غالب قاعدہ مقررہ کی تحقیق میں سرگرم نظر آتے ہیں۔ وہ اپنے پر قیاس کر کے یا اپنے ذور کو دیکھ کر بار بار یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ وہ مسلمات درست ہیں کہ نہیں۔ یہ طرز عمل اُن کے استفہامی مزاج کو اُکساتا ہے اور شاعری کے وسیلے سے نئے سوالات قائم کرتا ہے:

جل ہے جسم جہاں دل بھی جل گیا ہوگا کریدتے ہو جواب را کہ جستجو کیا ہے؟
رگوں میں دوڑنے پھرنے کے ہم نہیں قائل جب آنکھ ہی سے نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے؟

یہ کہہ سکتے ہو ہم دل میں نہیں ہیں پر یہ تو بتاؤ!
کہ جب دل میں تم ہی تم ہو تو آنکھوں سے نہاں کیوں ہو؟

پہلا شعر ”جلا ہے جسم“ استخراجی طریقہ استدلال کی عمدہ تفسیر ہے۔ دل جو بظاہر جسم کے اندر ہے اس کا جسم سے ساتھ جل جانا فطری ہے لیکن دل جسم سے الگ بھی کوئی شے ہے جو اپنا ایک وجود رکھتا ہے۔ غالب اپنے مخصوص طریقہ استدلال سے جہاں ایک طرف یہ ثابت کرتے ہیں کہ جسم کے جل جانے کے بعد دل کی جستجو عبث ہے وہاں دوسری طرف استفہام انکاری کے وسیلے سے قاری کے دل میں ایک شوشہ بھی چھوڑتے ہیں کہ جس کے واسطے سے دل کے وجود کا اعتراف کلیۃً خارج از امکان بھی نہیں ہے اور استخراجی منطق کے ضابطے کے مطابق شاعر نے اپنی بات بھرپور انداز میں کہہ تو دی لیکن ایک اضافی جہت بھی قائم کر دی ہے۔ دوسرا شعر ”رگوں میں دوڑنے“ اس طریقہ استدلال کی اور بھی خوب صورت تفسیر ہے۔ قاعدہ مقررہ اور تمام مفروضات کے مطابق انسانی جسم میں خون کی گردش ہے، لیکن اپنے منطقی استدلال اور کسی قدر شوخ اور عام فہم انداز میں غالب اس حقیقت کے منکر ہیں کہ جب آنکھ سے ٹپکنے والی شے خون نہیں ہے تو جسم کے اندر دوڑنے والے سیال کو کیوں کر ”خون“ سے عبارت کیا جائے؟ تیسرا شعر ”یہ لہہ سکتے ہو“ استخراجی

طریقہ استدلال کی پختہ تفسیر ہے۔ مصرعہ اولیٰ میں استفہام انکاری ہے جس کی نثر کرنا آسان نہیں ہے جب کہ مصرعہ ثانی میں استفہام کے بجائے خبر ہے۔ پہلا مصرعہ محبوب کی زبان سے ادا ہوا ہے جب کہ دوسرا مصرعہ شاعر کا اظہار خیال ہے جو خبر دینے کے ساتھ ساتھ استفہامی بھی ہے۔

(۴) متصوفانہ روایت کے فارسی شاعری کے قالب میں ڈھلنے کا ایک مظہر یہ بھی سامنے آیا کہ ابتدائی سے ریاست و اقتدار، واعظ و محتسب، عشق و زنا اور مذہب کے ظاہری اور ریکی مظاہر پر اصرار سے ایک درجہ اغماض غزل کے خمیر میں شامل ہو گیا ہے۔ انسان سے انسان کی محبت کا ایسا ترفع اور ایسی مسلسل روایت جیسی اردو غزل میں ہے کسی صنف میں نظر نہیں آتی۔ یہ امر غور طلب ہے کہ عہد ایلزبتھ کی Sonnet Sequences کی روایت نصف صدی سے زیادہ نہیں چل سکی جب کہ غزل کا Form گزشتہ سات سو برس سے فارسی اور اردو قالب میں آج بھی پوری توانائی اور تازہ کاری کے ساتھ موجود ہے۔ عشقیہ شاعری کی روایت انگریزی شاعری کی روایت میں اس طرح شامل نہیں ہو سکی جس طرح وہ اردو شاعری میں نظر آتی ہے، یہ امر بھی توجہ طلب ہے۔

(۵) غالب نے شاعری کی جو روایت ورثے میں پائی، اس میں تمام اسالیب اور رویوں کا بھرپور استعمال ہو چکا تھا۔ میر، سودا، مصطفیٰ، خواجہ میر درد، آتش، ناسخ اور جرأت اور ان سے بھی پہلے دلی اور سراج کی شاعری میں غزل کی صنف کو اعتبار مل چکا تھا۔ غالب کے دور میں مذکورہ بالا رجحانات کے علاوہ امکانِ نظیر اور احتنائے نظیر کے مباحث، جہاد یہ تحریک اور انگریزوں کے ہندوستان میں بڑھتے ہوئے اقتدار کے اندیشے مستزاد تھے۔ غالب نے آنے والے ہندوستان اور بدلتی ہوئی اقدار کی چاپ سن لی تھی اور اس طرح انھیں شعوری طور پر ان چیزوں کا ادراک تھا جو ابھی پردہ خفا میں تھیں۔

اس غیر معمولی اور قوی علمی روایت کے پس منظر میں غالب کی شاعری کا مطالعہ نہ صرف دل چسپ ہے، بلکہ بصیرت افروز بھی۔ شکلوو سکی (Scklovisky) کے مطابق اشیاء کو ادراک سے دور جا کر دیکھنے کا نام فن ہے۔ غالب نے جس روایت کو ورثے میں پایا اُس میں نہ تو کچھ متبرک تھا اور نہ انسانی ادراک کی پرواز سے باہر۔ ہر چیز پر اظہار خیال اور تبصرے کی آزادی تھی

خواہ وہ استعاروں کی مدد سے ہی ہو۔ انسان دوستی، آدمیت اور آدم کی سرفرازی کی زیریں لہریں (Under-Currents) متصوفانہ رجحانات اور شعری ادب میں معتبر تھیں۔ ساتھ ہی ساتھ انسان کی بے بضاعتی، کم مائیگی اور بے چارگی کی تصویریں بھی ہر طرف موجود تھیں۔ غالب جیسے طبائع ذہن کو ایک ایسا Form ملا جس میں ایک دراک ذہن اور انفرادیت پسند شاعر کو نکتہ سنجی اور مضمون آفرینی کا خوب موقع ملا۔

یہاں اس بات کا ذکر شاید بے محل نہ ہو گا کہ غالب کی شعری ایسی انفرادیت کا نمونہ پیش کرتی ہے جس میں ان کے پیش رو شعراء کی بازگشت پوری روایت کے ساتھ موجود ہے، لیکن غالب کے بیشتر اشعار ایسے ہیں جو ان سے پہلے کسی شاعر کے لیے کہنا ممکن نہ تھے۔ غالب سے پہلے تیر نے غزل کو ایسا اعتبار بخش جس کا خود غالب نے اعتراف کیا ہے، لیکن یہ امر بھی قابل غور ہے کہ بعض اشعار میں لہجے کے فرق اور انداز بیان کے فرق سے غالب نے شعر کوئی جہت عطا کی ہے۔ تیر نے دنیا کی حقیقت کو سمجھا ہے، غشائے تخلیق آدم ان کے لیے ایک معرہ ضرور ہے لیکن ایسا معرہ نہیں، جس کی بنیاد پر وہ سوالات قائم کرتے۔ غالب ان مابعد الطبیعیاتی مباحث کا جائزہ از سر نو لیتے ہیں:

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود	پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟	غمزہ و عیشہ و ادا کیا ہے؟
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں؟	ابر کیا چیز ہے، ہوا کیا ہے؟
ہم کو ان سے وفا کی ہے امید	جو نہیں جانتے وفا کیا ہے؟
کیا بیا خضر نے سکندر سے	اب کے رہنما کرے کوئی؟
مقدور ہو تو خاک سے پوچھوں کہ اے لئیم	تو نے وہ گنج ہائے گراں مایہ کیا کیے؟
کس روز ہمتیں نہ ترا شا کیے عہد	کس دن ہمارے سر پر نہ آئے چلائیے؟
کچھ تو دے اے فلک نا انصاف!	آہ فریاد کی رخصت ہی سہی

ایک اور چیز جو غالب کو منفرد کرتی ہے وہ ان کی زبردست حس مزاح ہے۔ وہ بڑے بڑے معتقدات پر بلا کسی جھجک اور ذہنی تحفظ کے اپنی بات کہتے ہیں اور ان کا رد عمل کبھی کبھی استہزا آمیز ہوتا ہے۔ ان کے ہاں نکتہ سنجی اور مضمون آفرینی کا معاملہ، پروفیسر اسلوب احمد انصاری کے مطابق False Wit یا PSEUDO-WIT کا نہ ہو کر TRUE WIT کا ہے۔ وہ قول بحال

(Paradox) کا استعمال جا بجا کرتے ہیں۔ اُن کے ہاں رمزِ بلیغ (Conceit) کا استعمال ایسا عمدہ اور بھرپور ہے کہ آدمی سرزدِ حُسن رہے۔ اُردو کے بڑے شعراء کے یہاں بھی کسی نہ کسی غزل میں بھرتی کے اشعار مل جاتے ہیں لیکن حیرت ہے کہ غالب کے یہاں ایک بھی شعر ایسا نہیں ملتا جسے بھرتی کا شعر کہا جاسکے۔ یہ ایجاز اور کمال غالب کے یہاں کیوں کر آیا یہ امر بھی قابلِ غور ہے۔ غالب کی غزلوں میں مابعد الطبیعیاتی سروکار کی ایک مثال غور طلب ہے:

ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند	گستاخی فرشتہ ہماری جناب میں
جاں کیوں نکلنے لگتی ہے تن سے دمِ سماع	گروہ صدا سوائی ہے چنگ و رہاب میں
زو میں ہے رخسِ عمر کہاں دیکھیے، تھے	نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں
اتنا ہی مجھ کو اپنی حقیقت سے بُعد ہے	جتنا کہ دہم غیر سے ہوں بیچ و تاب میں
اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہے	حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں؟
ہے مشتمل نمودِ صور پر وجود بحر	یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں؟
آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز	پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں
ہے غیبِ غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود	ہیں خواب میں ہنوز، جو جاگے ہیں خواب میں

ان اشعار میں وحدۃ الوجودی فکر کی زیریں لہریں بڑی دل کش انداز میں شعر کے قالب میں ڈھلی نظر آتی ہیں۔ لیکن اندازِ بیان جو کہیں کہیں استفہامیہ اور ایک جگہ صاف طور پر استہزائیہ ہے، ان اشعار کے مضامین کو دوسرے اشعار سے منفرد کرتا ہے۔ اس کے علاوہ مندرجہ ذیل اشعار بھی اسی فکر کو دوسری طرح قدرے مختلف زاویہ نگاہ کی ترجمانی کرتے ہیں:

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا	ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا؟
کہہ سکے کون کہ جلوہ گری کس کی ہے؟	پردہ چھوڑا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ بنے
ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے	پرتو سے آفتاب کے ذرے میں جان ہے
دل ہر قطرہ ہے سازِ اتنا بحر	ہم اس کے ہیں، ہمارا پوچھنا کیا
کثرتِ آرائی وحدت ہے پرستاری دہم	کردیا کافر ان اصنام خیالی نے مجھے

پروفیسر انصاری کا مندرجہ ذیل اقتباس غور طلب ہے:

”غالب کے لیے پوری کائنات ایک سوالیہ نشان تھی۔ اس کے اسرار و رموز کی گرہ کشائی وہ کسی بندھے کے نظر سے یا مسلمہ نظام کی مدد سے نہیں کرنا چاہتے تھے، بلکہ اُن کا حکیمانہ ذہن

اُن مختلف مسائل کی توجیہ زیادہ تر اپنی توانائی کے بل بوتے پر کرنا چاہتا تھا“ مثال کے طور پر:

جز نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور
ہستی ہماری، اپنی فنا پر دلیل ہے
ہستی کے مت فریب میں آجائو اسد
ہاں کھائو مت فریب ہستی
دہر جز جلوہ یکتائی معشوق نہیں
لطف بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
جز وہم نہیں ہستی اشیا مرے آگے
یاں تک جیے کہ آپ ہی اپنی قسم ہوئے
عالم تمام حلقہ دام خیال ہے
ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود ہیں
چمن زنگار ہے آئینہ باد بہاری کا

یہی توجیہ ایک معنی میں Re-ordering of Universe کہی جاسکتی ہے۔

مابعد الطبعی مسائل کے شعری اظہار میں غالب کی شوخی مضمون کی سنجیدگی کو کسی طرح کم نہیں کرتی۔ یہ سب تصورات غالب کے عہد میں اور اُن سے پہلے موجود تھے۔ لیکن غالب نے ان مسائل کے روایتی نظام فکر اور توجیہ اور تشریح سے گریز کیا۔ انھوں نے ان تمام چیزوں کو الٹ پلٹ کر دیکھا اور ایک ایسی ترتیب نو Re-ordering کی کہ غالب کی شاعری ان تمام مسائل کو پہلی بار چھوٹی اور پرکھتی ہوئی نظر آتی ہے۔

غالب چیزوں کو ادراک کے آئینے میں نہیں، ادراک سے دور لے جا کر دیکھتے ہیں اور بقول شکلوں کی اسی کا نام فن ہے۔ یہاں غالب کے تخیل کی گیرائی اور وسعت کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ غالب کے آئین غزل خوانی میں گستاخی کو جوابیت دی گئی ہے وہ شاید شوخی، پرواز تخیل اور چیزوں کو الٹ پلٹ کر دیکھنے سے ہی عبارت ہے:

میرے آہ آتشیں سے بال عنقا جل گیا
جسے کہتے ہیں نالہ وہ اسی عالم کا عنقا ہے
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پاپا
نالہ گویا گردشِ سیارہ کی آواز ہے
پھر یہ ہنگامہ اسے خدا کیا ہے؟
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا!
میں عدم سے بھی پرے تھا ورنہ غافل بار بار
میری ہستی فضائے حیرت آباد تمنا ہے
ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
پیکرِ عشاق سازِ طالعِ ناساز ہے
جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
کیا وہ نمرود کی خدائی تھی؟

الٹ پلٹ کر دیکھنے کا عمل صرف تصورات اور معتقدات تک محدود نہیں ہے۔ غالب قانون کی اصطلاحات میں حدیثِ دل بیان کرتے ہیں۔ وہ فقہی اصطلاحات میں اپنا حال زار کہتے ہیں اور موسیقی کی اصطلاحات میں دلی کیفیات کا اظہار کرتے ہیں:

پھر کھلا ہے درِ عدالتِ ناز گرم بازارِ فوج داری ہے
 ہو رہا ہے جہاں میں اندھیرا زلف کی پھر سررشتہ داری ہے
 پھر کیا پارہ جگر نے سوال ایک فریاد و آہ و زاری ہے
 پھر ہوئے ہیں گواہِ عشقِ طلب اشکباری کا حکم جاری ہے
 دل و مڑگاں کا جو مقدمہ تھا آج پھر اس کی رو بکاری ہے

اس مسلسل غزل کو سننے کے بعد شیکسپیر کے Sonnet \\\ کا خیال آنا فطری ہے:

When to the sessions of sweet silent thought

شیکسپیر کے مذکورہ بالا Sonnet میں عدالتِ دیوانی کی دو چار اصطلاحات استعمال ہوئی ہیں جو 'حساب'، 'نقصان' اور 'فائدہ' کے تلازمات تک محدود ہیں جب کہ غالب کے پانچوں اشعار میں عدالتِ فوجداری کی تقریباً تمام اصطلاحات اپنی پورے تلازمات کے ساتھ بہت خوب صورتی اور ہمدردی سے استعمال ہوئی ہیں۔

مندرجہ ذیل اشعار میں مروجہ شرعی اصطلاحات اور موسیقی کی اصطلاحات بھی غور طلب ہیں:

حد چاہیے سزا میں عقوبت کے واسطے آخر گناہ گار ہوں کافر نہیں ہوں میں
 نے گلِ نغمہ ہوں نہ پردہ ساز میں ہوں اپنی شکست کی آواز

قاری سے مکالمہ (Reader-participation) غالب کا ایک اہم کارنامہ ہے۔ غالب نے جب یہ کہا کہ "میں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ہوں" اس سے شاید اُن کی مراد یہ بھی تھی کہ ان کا قاری ابھی پیدا نہیں ہوا۔ غالب کا کلام بعض معاصر شعرا کی طرح رواں نہیں کہا جاسکتا۔ اس کے باوجود بلکہ ان کے کلام کو جن سطحوں پر پڑھا گیا ہے اور پڑھا جاسکتا ہے وہ غالب کی مقبولیت اور پسندیدگی پر دال ہے۔

اُن کے ہاں معنی کی تہوں کے اسرار فوراً نہیں کھلتے، رفتہ رفتہ کھلتے ہیں، اسی کیفیت میں قاری کے Participation کا موقع آتا ہے۔

غالب نے اپنے شعر 'آئین غزل خوانی' میں صرف گستاخی کا لفظ استعمال کیا ہے جس سے مراد یہ لی جاسکتی ہے کہ کوئی موضوع، کوئی خیال، کوئی جذبہ اُن کی دسترس سے باہر نہیں ہے۔ لیکن اس سے مراد یہ بھی لی جاسکتا ہے کہ وہ ہر چیز کا جائزہ از سر نو لینا چاہتے ہیں اور ایسا کرنے میں وہ نئی شعریات وضع نہیں کرتے، کوئی نیا آئین نہیں بناتے، بلکہ اپنے سامنے کی معمولی اور غیر معمولی ہر قسم کی فکر کو اس طرح دیکھتے اور پرکھتے ہیں کہ ایک نیا جہان معنی پیدا ہو جاتا ہے۔



انتظار حسین

غالب: اردو کا پہلا افسانہ نگار

غالب کا وہ ایک شعر جسے نقادوں نے نقل کر کر کے پامال کر ڈالا ہے، مجھے بھی نقل کر لینے دیجئے:

بقدر شوق نہیں طرف تنکائے غزل
کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے

شعر میں کوئی ذہنی چھپی بات تو ہے نہیں۔ مطلب صاف اور سیدھا ہے۔ سو نقادوں کو یہاں سے یہ نتیجہ نکالنے میں کوئی دقت پیش نہیں آئی کہ غالب کے یہاں غزل کی فارم سے ایک بے اطمینانی پیدا ہو گئی تھی۔ اب اس شعری تخیل کو اس تنکائے سے نکل کر کسی نئی وسعت کی طلب تھی۔ یہاں تک تو نقادوں نے صحیح جانا، مگر یہ بھی تو پتا چلنا چاہیے کہ غالب نے اس بے اطمینانی کے اظہار کے بعد کیا سچ گچ کسی نئی فارم یا کسی نئے اظہار کی تلاش میں سرکھپایا تھا یا بس ایک دفعہ بے اطمینانی کا اظہار کر کے چپ سا دھلی اور سوچ لیا کہ مرنا اور بھرنا غزل ہی کے ساتھ گزارہ کرو۔ شاعری تک محدود رہیں تو دوسری بات ہی صحیح نظر آتی ہے۔ جس غزل میں یہ شعر آیا ہے وہ کالی واس گیتار رضا کے بتائے ہوئے حساب سے ۱۸۴۷ء میں لکھی گئی تھی۔ ۱۸۴۷ء کے بعد جتنی بھی غزلیں لکھی گئی ہیں وہ کسی بڑے انحراف کا پتا نہیں دیتیں اور جو دوسری شعری اصناف میں اظہار ہوا ہے اس کی حیثیت ثانوی نظر آتی ہے، تو شاعری میں تو غالب تنکائے سے نکلتا نظر نہیں آتا۔

ویسے غزل سے جو یہ بے اطمینانی ہے اس کی کوئی وجہ تو ہونی چاہیے۔ غالب کا بڑا تخلیقی اظہار تو غزل ہی میں ہوا ہے۔ ایک عمر کے بعد جو اس صنف کی کوتاہی کا احساس پیدا ہوا اس کا سبب کیا ہے۔ لکھنے والے کے یہاں ایسا احساس پیدا ہونے کے دو ہی سبب ہو سکتے ہیں، یا تو وہ

زیر استعمال صنف کو بہت برت چکا ہے اور اس کے سارے امکانات کھنگال چکا ہے یا پھر وہ کسی نئے تجربے سے آشنا ہوا ہے جو نئے اظہار کا طالب ہے۔ غالب کے سلسلہ میں شاید یہ دونوں ہی باتیں صحیح تھیں۔ غزل کی صنف کو بہت برتا، بہت اس کے امکانات کو کھنگالا۔ اب طبیعت اس سے سیر ہو چکی تھی اور کوئی نیا اظہار مانگ رہی تھی۔ مگر اس سے بڑھ کر بات یہ تھی کہ غالب کے اندر ایک نیا تخلیقی تجربہ کننا رہا ہے۔

اس تجربے کو جاننے کے لیے تھوڑا پیچھے جانا پڑے گا اور اس سفر کی نوعیت کو سمجھنا ہوگا جس نے غالب کو دلی سے نکال کر ایک نئی دنیا میں اکھڑا لیا تھا۔ سمجھ لیجیے کہ کلتہ پہنچ کر غالب الف لیلیٰ کا ابوالحسن بن گیا۔ دلی میں وہ ایک تہذیب کے غروب کا وقت تھا۔ کلتہ میں ایک نئی تہذیب طلوع ہو رہی تھی۔ اس برعظیم میں مغرب نے اپنی پختی بھل گئی تھی۔ تو دکھائی دیتی تھی۔ سائنسی ایجادات کے کرشمے بھی پہلے پہل یہیں نظر آئے۔ غالب نے یہ سب چھو دیکھا اور اس کی آنکھوں میں ایک چکاچوند پیدا ہو گئی۔ ہاں ایک ایسا دفورٹ الیم کانٹاں میں بھی تو ہو رہی تھی۔ غالب دلی تیز نظر اس طرف بھی تو آئی ہوں۔ سوچا تو ہوگا کہ دلی سے دور یہاں اردو کے ساتھ کیا کارستانی ہو رہی ہے۔ مرصع اردو کو بااثر طاق رکھ کر ایک رواہ ہل انداز بیان وضع کیا جا رہا ہے۔

دلی واپس آ کر بھی آنکھوں میں یہ نئی چکاچوند برقرار رہی۔ غالب نے نقادوں اور محققوں پر مت جائے ہمنہوں نے قہقہے کے، نئے والوں کی طرف سے غالب کے خلاف ہنگامہ آرائی ہی دیکھ کر حائل حاصل جانا ہے۔ اس سفر کا حاصل اصل میں یہ نئی چکاچوند تھی۔ اسی کے واسطے نئے ہند کا سفر غالب کے لیے ایک تجربہ بنا تھا۔ ایسا تجربہ جس نے ایک نئے غالب دلی پیدا کرنے کے لیے زمین ہموار کی۔ شاعر کے دل و دماغ پر اس کی کتنی گرفت تھی، اس کا اندازہ اس طریقے سے کیا جاسکتا ہے جو سرسید احمد خاں کی مرتب کردہ آئین اکبری پر مبنی تھی۔ مگر تجربہ پکٹے، بار آور ہونے میں وقت لیتا ہے۔ کلتہ سے واپسی ۱۸۲۹ء کے اواخر میں ہوئی۔ بس اسی وقت سے اندر ہی اندر ہند پاک رہی تھی۔ متذکرہ بالا شعر جو ۱۸۳۷ء میں لکھا گیا، چغلی کھارہا ہے کہ ہندیا اب دم میں آئے ہی ہے اور ایک نئی تخلیقی امنک نے جسے غالب نے شوق کا نام دیا ہے کننا شروع کر دیا ہے، مگر اسی کے ساتھ غالب نے یہاں یہ احساس پیدا ہوتا ہے کہ غزل کی صنف اس نئی تخلیقی امنک کا ساتھ نہیں دے سکے گی اور بس چند ہی برسوں میں قسم شاعری کے در سے سے نکل کر نثر کے رستے پر پھل پڑتا ہے اور عجب نثر لکھ رہا ہے کہ اس پر نہ غالب دلی شاعری کا پرچھاواں

پڑا ہے نہ فارسی مکاتیب کا۔

مولانا حالی نے اس واقعے کی کیسی سادہ توجیہ کی ہے کہ ”وہ فارسی نثریں اور اکثر فارسی خطوط جن میں قوتِ تخیل کا عمل اور شاعری کا عنصر نظم سے بھی کسی قدر غالب معلوم ہوتا ہے نہایت کاوش سے لکھتے تھے۔ پس جب ان کی ہمت مہر نیم روز کی ترتیب و انشا میں مصروف تھی ضرور ہے کہ اس وقت ان کو فارسی زبان میں خط و کتابت کرنی اور وہ بھی اپنی طرزِ خاص میں شاق معلوم ہوئی ہوگی“ اور اب مولانا حالی کا قیاس کہتا ہے کہ چوں کہ مرزا کے پاس اس قسم کی کاوش کے لیے وقت نہیں تھا اس لیے انھوں نے سستا کام شروع کیا اور اردو میں خط و کتابت شروع کر دی۔ معلوم ہوا کہ مولانا حالی کو بس اپنی خبر تھی۔ استاد کی خبر رکھنے کی کوشش نہیں کی۔ اپنی روش کی تبدیلی کا تو انھیں خوب پتا تھا۔ یہ سمجھنے کے لیے زیادہ تردد نہیں کیا کہ غالب نے قوتِ تخیلہ والے کاروبار کو سلام کر کے اردو نثر میں کیا کرنے کا جتن کیا تھا۔ نیچرل شاعری کے پرچارک ہو کر غالب کی نئی دریافت کردہ راہ سے اتنی بے اعتنائی۔

”قوتِ تخیلہ کا عمل اور شاعری کا عنصر اس سے تو غالب نے جیسے واقعی فراغت پالی ہو۔ کہاں تو یہ ادعا تھا کہ ہے پرے سرحدِ ادراک سے اپنا مسجود یا اب یہ عالم ہے کہ موٹھ و مٹر کے معاملات سے الجھے ہوتے ہیں:

”غلہ گراں ہے۔ موت ارزاں ہے۔ میوے کے مول اناج بکنا ہے۔
ماش کی دال آٹھ سیر، باجرا بارہ سیر، گیہوں گیارہ سیر، پنے سولہ سیر، گھی
ڈیڑھ سیر، ترکاری مہنگی۔ ان سب باتوں سے بڑھ کر یہ بات کہ کوار جسے
جاڑے کا دوار کہتے ہیں، پانی گرم، دھوپ تیز، روز لو چلتی ہے، جیٹھ
اساڑھ کی سی گرمی پڑتی ہے۔“

غمِ عشق، انسانی تقدیر، تصور، مابعد الطبیعیاتی معاملات کی پیچیدگیوں، ان سب سے یک
قلم منہ موڑ کر آنے وال کا بھاؤ معلوم کیا جا رہا ہے۔ آخر یہ کون سے درد کی دوا کی تلاش ہے۔ اس
کا مطلب یہ تو نہیں کہ بادہ و ساغر کے پردے میں مشاہدہ حق کی گفتگو بہت ہو چکی۔ اب ایسے
پردوں سے باہر آ کر استعارہ و تشبیہ کے جھمیلوں میں پڑے بغیر زنی حقیقتوں کو بھی تنک سمجھ لیا
جائے۔ تو معاملہ وہ نہیں تھا یا صرف اتنا نہیں تھا جتنا مولانا حالی نے ہمیں بتایا تھا کہ فارسی مکاتیب
کی مرصع نثر سے تھک ہار کر آسان اردو لکھنی شروع کر دی۔ یہ اندازِ نظر کے بدل جانے کا مسئلہ
ہے اور یہ اندازِ نظر کلکتہ کے اس تجربے کی دین ہے جس کا ابھی ذکر ہو رہا تھا اور ملحوظ رہے کہ جدید

زندگی کے جس ابھرتے ہوئے نقشے نے غالب پر سحر کیا تھا۔ یہی وہی نقشہ ہے جس کے زیر اثر یورپ میں حقیقت نگاری کا اسلوب پروان چڑھا تھا اور ناول کی فارم نکھری تھی۔ اس اثر میں آکر غالب کا قلم بھی اسی راہ پر چل نکلا، ممکن ہے غالب کو لکھتے وقت اس کا پورا احساس نہ ہو کہ وہ کیا کر رہا ہے۔ آخر تخلیقی عمل اپنا سارا بھید تو لکھنے والے کو نہیں بتاتا اور ناول کی فارم سے تو ویسے بھی غالب کی کوئی شناسائی نہیں تھی۔ اصل میں غالب کے قلم نے غالب کو اطلاع دیے بغیر ہی ناول لکھنا شروع کر دیا تھا۔ وسعت کی تلاش میں یہ قلم کہاں سے کہاں نکل گیا۔

اور اب ذرا مجھے اپنی بے خبری پر تھوڑی معذرت کر لینے دیجیے۔ بہت پہلے کسی بھلی گھڑی میں کسی دوست کے پوچھنے پر کہ اردو میں تمہارا پسندیدہ ناول کون سا ہے، میں نے 'آب حیات' کا نام لیا تھا۔ اس وقت مجھے اس کا مطلق احساس نہیں تھا کہ 'آب حیات' سے پہلے اردو میں ناول کی قسم کا ایک کارنامہ انجام پا چکا تھا اس میں کچھ میری بے بصری کا دخل تھا اور کچھ غالب کے نقادوں اور محققوں کی کم نظری کا۔ ان کے بہکائے میں آکر میں نے خطوط غالب کو محض اور صرف خطوط جان کر پڑھا اور ان کی خوبی صرف اس قدر جانی کہ لکھنے والے نے مراسلے کو مکالمہ بنا دیا ہے اور القاب و آداب منہا کر کے بے تکلفی کا رنگ پیدا کر دیا ہے۔

اصل میں غالب کو جو نقاد اور محقق میسر آئے وہ بالعموم وہ تھے جنہوں نے سارا زور تحقیق و تنقید شاعری پر صرف کیا تھا۔ فکشن سے انھیں سروکار نہیں تھا۔ خود مولانا حالی کا معاملہ یہ تھا کہ ہر چند کہ ان کے زمانے میں انھیں کئی ہم سفر وہی تھے مگر وہ شاعری ہی کو پورا ادب سمجھتے رہے اور اپنی تنقید میں ناول اور افسانے کو مطلق نہیں گمانھا۔ مولانا حالی اور ان کے قابعین کی ساری تنقید ایک ناگ پھڑکی ہے۔

رہے غالب کے مداحین تو ان میں سے اکثر وہی کے سامنے بس یورپ کی انیسویں صدی والی ناول نگاری کے نمونے تھے۔ اس سے انھوں نے یہ جانا تھا کہ ناول وہ ہوتا ہے جس کی ایک ترشی ترشائی شکل ہوتی ہے۔ کچھ کردار تعمیر کیے جاتے ہیں ان کے گرد ایک مربوط کہانی بنی جاتی ہے مگر بیسویں صدی نے گویا ناول کی ساری فارم ہی کو توڑ پھوڑ کر رکھ دیا۔

مگر خیر غالب کے یہاں اگر ناول کی کوئی ترشی ترشائی شکل نظر نہیں آتی تو اس کی وجہ دوسری ہے۔ وہ تو اپنے نئے تجربے کے اظہار کے لیے ایک نئی فارم کی تلاش میں نکلا ہوا تھا۔ جو بھی فارم وہ دریافت کرتا وہ ڈھلی ڈھالی شکل میں تو وارد نہیں ہو سکتی تھی۔ غالب کو ناول کی فارم سے کوئی شناسائی نہیں تھی، مگر جس تجربے سے اب اسے شناسائی ہوئی تھی اور اس کے اثر میں انداز

نظر اور طرز احساس میں جو تبدیلی آئی تھی اس نے اس کے قلم کو اظہار کے اس رستے پر ڈال دیا تھا جو ناول کی طرف جاتا ہے:

”میری جان، سنہ ۱۹۱۰ء۔ میں نے جتنا کچھ نہ لکھا حال۔ یہاں کبھی کسی نے اس دریا کوئی ایسی حکایت نہیں کی کہ جس سے استبعاد اور استعجاب پایا جائے۔“

یہ احساس انداز نظر کی تبدیلی کا شاخسانہ ہے۔ غالب کی غزل کے مضامین میں تو جمناندی جگہ نہیں پاسکتی تھی۔ وہ مضامین اور تھے، وہ طرز احساس اور تھا، اب جب زمینی حقیقتوں کے شعور نے جنم لیا جب یہ احساس پیدا ہوا کہ چیزیں جس طرح ہیں اس طرح بھی تو انھیں دیکھنا اور بیان کرنا چاہیے کہ اس دیکھنے اور بیان کرنے کی اپنی معنویت ہے تب جمنادھیان میں آئی۔ یہ ندی کیا ہے، اس ندی کے کنارے جو ایک نگر آباد ہے کہ پوری ایک تہذیب ہے وہ کیا ہے، یہ نیا تجسس ہے، اس تجسس سے مختلف کہ:

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود

پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟

اس تجسس میں یہ شہر اپنے موسموں، اپنے گلی کوچوں، بازاروں، اپنی حویلیوں اور ملاقات اور اپنی رنگا رنگ خلقت کے ساتھ اس کے تصور میں ایک نئی معنویت۔ ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔ تو اس شہر کو ناول کا مرکزی کردار جانو۔ مگر غالب کو قلم اٹھاتے ہی وجدانی طور پر پتا چل جاتا ہے کہ یہ ساری رونق چند روزہ ہے۔ یہ بازار، یہ گلی کوچے، یہ حویلیں، یہ مناسبت آخری سانس لے رہے ہیں۔ تو ناول کا آغاز ایک مشک بھری فضا میں ہوتا ہے۔ قدم قدم پر بدگلی کے آثار نمایاں ہیں۔ مشاعرے، محبتیں سب بجھی بجھی ہیں:

”مشاعرہ شہر میں کہیں نہیں ہوتا۔ قلعے میں شہزادگان تیمور یہ جمع ہو کر کچھ

غزل خوانی کر لیتے ہیں۔ میں کبھی اس محفل میں جاتا ہوں، کبھی نہیں

جاتا۔ اور یہ صحبت خود چند روزہ ہے۔ اس کو دوام کہاں، کیا معلوم ہے

اب ہونہ ہو۔ اب کے ہو تو آئندہ نہ ہو۔“

یہ پیش گوئی تھی جو بہت جلد پوری ہوئی۔ بہت جلد سن ستاون کی قیامت ٹوٹ پڑی۔ امی جی، گہما گہما ختم، پھر ڈرائیو نے لگا، دھڑکنے لگیں:

”یہاں شہر ڈھس رہا ہے۔ بڑے بڑے نامی بازار، خاص بازار اور اردو

بازار اور خانم کا بازار کہ ہر ایک بجائے خود ایک قصبہ تھا اب پتہ بھی نہیں کہ کہاں تھے۔ صاحب املتہ و دکانیں نہیں بتا سکتے کہ ہمارا مکان کہاں تھا اور دکان کہاں تھی۔ برسات بھرینہ نہیں برسا۔ اب تیشہ اور کلند کی طغیانی سے مکان گر گئے۔“

”بڑے دریہ کا دروازہ ڈھایا گیا۔ قابل عطار کے کوچے کا بقیہ مٹایا گیا۔ کشمیری سڑے کی مسجد زمین کا پیوند ہو گئی۔ سڑک کی وسعت دو چند ہو گئی۔“

”کشمیری کٹرہ گر گیا ہے۔ وہ اونچے اونچے در اور وہ بڑی بڑی کوٹھریاں دو رویہ نظر نہیں آتیں کہ کیا ہوئیں۔“

”بھائی تم آتے ہو تو چلے آؤ۔ ٹارخاں کے چھتے کی سڑک، خان چند کے کوچے کی سڑک دیکھ جاؤ۔ باقی بیگم کے کوچے کا ذہیا، جامع مسجد کے راسٹر ستر گز میدان کا ٹکڑا سن جاؤ۔ غالب افسردہ دل کو دیکھ جاؤ۔ چلے جاؤ۔“

”مصیبت عظیم یہ ہے کہ قاری کا کنواں بند ہو گیا۔ لال ڈنگی کے کنویں ایک قلم کھاروں ہو گئے۔ خیر کھاری ہی پانی پیتے۔ گرم پانی کھاتا ہے۔ پرسوں میں سوار ہو کر کنوؤں کا حال دریافت کرنے گیا تھا۔ مسجد جامع سے راج گھاٹ دروازے تک بے مبالغہ ایک صحرائے اقل و اقل ہے۔ اینٹوں کے ڈھیر جو پڑے ہیں وہ اکراٹھ جا ہیں تو ہو کا مقام ہو جائے۔ مرزا گوہر کے باغیچے کے اس جانب کو کئی پانسے نشیب تھا اب وہ باغیچے کے صحن کے برابر ہو گیا، یہاں تک کہ راج گھاٹ کا دروازہ بند ہو گیا۔ فصیل کے کنکرے کھلے رہتے ہیں باقی سب الٹ گیا۔ اپنی دروازے کے واسطے کلکتہ دروازے سے کابلی دروازے تک میدان ہو گیا۔ پنجابی کٹرہ، دھوبی واڑہ، راجی گنج، سعادت خاں کا کٹرہ، جرنیل کی بی بی کی حویلی، راجی داس گودام والے کے مکانات، صاحب رام کا باغ اور حویلی ان میں سے کسی کا پتا نہیں ملتا۔“

اور پھر اس کے بعد:

”شہر چپ چاپ۔ نہ کہیں پھاؤڑا بجاتا ہے نہ سرنگ لگا کر کوئی مکان اڑایا جاتا ہے۔ نہ آہنی سڑک آتی ہے، نہ کہیں دمدمہ بنتا ہے۔ دلی شہر شہر خموشاں ہے۔“

مکانوں کے گرنے، کوچوں کے اجڑنے اور خلقت کے ترتر ہونے کی یہ جو چھوٹی چھوٹی تصویریں خطوط میں بکھری پڑی ہیں انھیں ذہن میں یکجا کیا جائے تو شہر کے اجڑنے، برباد ہونے کی ایک بڑی ہولناک زندہ تصویر نظروں میں ابھرتی ہے۔ شہر کی بربادی کی ایسی تصویر اردو فکشن میں شاید ہی کہیں اور نظر آئے تو اس تصویر کا موازنہ اگر مقصود ہے تو پھر ہمیں مغربی فکشن سے رجوع کرنا پڑے گا۔ لیجیے دو ایسی زندہ تصویریں جو فوراً ہی میرے دھیان میں آ گئیں۔ ’وار اینڈ پیس‘ میں پولیس کی فوجوں کی یلغار کے ہنگام ماسکو کے جلنے اور خالی ہونے کا نقشہ۔ سارتر کے ’آرن ان دی سول‘ میں جرمن فوجوں کی یلغار کے ہنگام پیرس کے خالی ہونے کا نقشہ۔

غالب کی پیش کردہ بربادی کی تصویر کا ایک امتیازی پہلو یہ ہے کہ اس میں اسمائے معرفہ کی کثرت ہے جو شاید ان تصویروں میں نظر نہ آئے جن کا میں نے ابھی حوالہ دیا ہے۔ اسمائے معرفہ کی اس کثرت کی آخر معنویت کیا ہے، کیا اس کی وجہ سے بربادی کا یہ بیان مقامیت کا شکار تو نہیں ہو جاتا۔ مجھے تو الٹی بات نظر آتی ہے۔ مقامیت سے ایک عمومیت یا آفاقیت جنم لیتی نظر آتی ہے۔ یا یوں کہہ لیجیے کہ اسمائے معرفہ کی کثرت سے ایک آفاق گیر اسم نکرہ ابھرتا دکھائی پڑتا ہے۔ جب عمارتوں، بازاروں، کوچوں کے نام لگا تار گنائے جاتے ہیں تو ان کے ساتھ بربادی کا منظر پھیلتا چلا جاتا ہے۔ پوری دلی ڈھستی نظر آتی ہے۔ خالی دلی نہیں، ایک پوری تہذیب۔ سمجھے لیجیے کہ بربادی کا یہ بیان جو اصلاً نیچر لزم یا واقعیت نگاری کی ایک مثال ہے، اس سطح پر بلند ہو کر ایک علامتی معنویت اختیار کر لیتا ہے:

”مصیبت عظیم یہ ہے کہ قاری کا کناں بند ہو گیا۔“

سیدھا سچا بیان ہے۔ واقعیت پسندی کی مثال، مگر جانے غالب نے کس عالم میں یہ فقرہ لکھا تھا کہ کھانے کو آتا ہے۔ مجھے کچھ نہیں معلوم کہ قاری کے کنویں کی اس محلے میں کیا اہمیت تھی، محققوں کو پتا ہونا چاہیے۔ مگر جیسے کوئی بڑا سانحہ ہو جائے اور صبح کو وہ اخبار کی شہ سرخی بنے اور اسے پڑھ کر پڑھنے والے کا دل دھک سے رہ جائے، بس کچھ اسی قسم کا تاثر اس بیان سے پیدا ہوتا ہے اور جب غالب شہر کے کنویں دیکھنے نکلتا ہے اور ان کے الٹ جانے یا پانی کے کھاری ہو جانے کا احوال سنا تا ہے تو آہستہ آہستہ احساس ہوتا ہے کہ یہ خالی کنوؤں کا بیان نہیں ہے۔

شاید ان چشموں کے خشک ہو جانے کا تذکرہ ہو رہا ہے جو انسانی زندگی کو سیراب کرتے ہیں جو تہذیبی شادابی پیدا کرتے ہیں۔

اور غالب کا چیزوں کے ساتھ شغف اور معاشرتی تہذیبی زندگی میں انہماک دیکھ کر کہ ایک ایک عمارت پر نظر ہے۔ جو حویلی، جو چھوٹا بڑا گھر گرتا ہے لگتا ہے کہ لال قلعہ گر رہا ہے، جو بازار اجڑتا ہے، جو کوچہ ویران ہوتا ہے اس کے ساتھ زندگی کا سارا گلشن اجڑتا نظر آتا ہے۔ یہ ڈھیتی عمارتیں، یہ اجڑتے بازار اس کے لیے خالی عمارتیں اور بازار نہیں ہیں، ان سے زیادہ کچھ ہیں۔ غالب نے جس طرح ان عزیزوں، دوستوں کے نام گنائے ہیں اور ماتم کیا ہے جو اس رستخیز بیجا میں مارے گئے اسی طرح دلی کی ان عمارتوں، بازاروں، محلوں کو بھی گنایا ہے اور ماتم کیا ہے جنہیں ڈھایا گیا اور اجڑا گیا۔ دلی کی عمارتیں اور بازار اور گلی کوچے بھی اس کے لیے زندہ شخصیتیں تھیں۔ ان سے اس کی کس قدر گہری جذباتی وابستگی تھی اس کا اندازہ اس بیان سے لگائیے:

”آنکھوں کے غبار کی وجہ یہ ہے کہ جو مکان دلی میں ڈھائے گئے اور
جہاں جہاں سڑکیں نکلیں، جتنی ان سے گرداڑی اس سب کو ازراہ محبت
اپنی آنکھوں میں جگہ دی۔“

صاحبو! انصاف کرو۔ تہذیبی شعور میں اس درجہ رچے ہوئے اور احساس سے اتنے لبریز بیان کو جو بیک وقت واقعیت پسندانہ بھی ہے اور علامتی بھی، خالی مکتوب نگاری سمجھا جا رہا ہے۔ ویسے بیان شروع تو ہوتا ہے ایک نجی مکتوب ہی کے طور پر مگر جلد ہی یہ بیان اس سطح سے گزرتا ہے اور اس اقلیم میں داخل ہو جاتا ہے جو ناول کی اقلیم ہے۔

ہاں یہ صحیح ہے کہ اس بیان کے ارد گرد جھاڑ پھاڑ بہت ہے۔ ویسے تھوڑا بہت جھاڑ پھاڑ ناولوں میں بالعموم ہوتا ہے خاص طور پر ان ناولوں میں جنہیں بڑا درجہ دیا گیا ہے۔ ناول لکھتے لکھتے تاریخ کے فلسفے پر بحث شروع کر دی یا براہ راست فلسفہ بگھارنا شروع کر دیا۔ مگر کیا کیا جائے دودھ دیتی گائے کی چار لاتیں بھی سہارنی پڑتی ہیں۔ بڑے ناول نگاروں کی اس لت سے بھی نباہ کرنا پڑتا ہے۔ خود ناول کی فارم عالی ظرف ہے۔ ایسے جھاڑ پھاڑ کو بھی سگھوا لیتی ہے۔ غزل کی فارم تنگ ظرف ہے۔ جھاڑ پھاڑ کو قبول کرنے سے صاف انکار کر دیتی ہے۔ شاعرز بردستی کرے تو خود رنو چکر ہو جاتی ہے۔

غالب کے یہاں جھاڑ پھاڑ کچھ زیادہ ہے بلکہ اتنا کہ پورا ناول اس کے بوجھ تلے دب

کر رہ گیا ہے۔ بس اس جھاڑ جھنکاڑ سے دامن چھڑانے کی ضرورت ہے۔

مجھے پتا نہیں کہ غالب کا پہلا خط کون سا ہے اور آخری خط کب لکھا گیا، مگر جو ناول ان خطوں میں بکھرا پڑا ہے اس کا آغاز اور انجام تو اچھا خاصا واضح دکھائی پڑتا ہے:

”میری جان، سنو داستان۔ میں نے جتنا کچھ نہ لکھا حال۔“

یہاں سے آغاز ہوتا ہے اور ختم کہاں جا کر ہوتا ہے:

”مسجد جامع واگداشت ہو گئی۔ چتلی قبر کی طرف سیڑھیوں پر کباہیوں نے دکائیں بنالیں۔ انڈا مرغی کبوتر بکنے لگا۔ ۷ نومبر/۱۳۱۲ جمادی الاول سال حال جمعہ کے دن ابوالظفر سراج الدین بہادر شاہ قید فرنگ و قید جسم سے آزاد ہوئے۔“

”جاڑا پڑ رہا ہے۔ ہمارے پاس شراب آج کی اور ہے۔ کل سے رات کو نری انگلیٹھی پر گزارا ہے۔ بوتل گلاس موقوف۔“

”وہی جہان، وہی زمین و آسماں، وہی صورت سادہ، وہی دلی، وہ نواب میر غلام بابا خاں، وہی سیف الحق سیاح، وہی غالب نیم جاں، انگریزی ڈاک جاری ہر کاروں کو ریل کی سواری۔“

مطلب یہ کہ بظاہر زندگی کا نقشہ پھر وہی ہے۔ پھر وہی زندگی ہماری ہے، مگر نہیں۔ پوری دنیا بدل چکی ہے، ایک تہذیب ڈوب گئی۔ اب ایک مختلف تہذیب ابھر رہی ہے، وہی جہان ہوتے ہوئے بھی اب یہ وہی جہان نہیں ہے۔



مَیْنِ عَنَدَلِیْنِیْ گَلَشَنِ نَا آفریدِده هُونِ

